Biblioteca

CONOCIMIENTO DEL HOMBRE

*



POR

KARL BÜHLER



Revista de Occidente
MADRID

CONOCIMIENTO DEL HOMBRE

ὅπως εἰς δύναμιν ἡ περὶ τὰ ἀνθρώπινα φιλοσοφία τελειωθῇ.

«a fin de llevar a la perfección posible la filosofía de las humanidades.»

ARISTÓTELES: *Ethica Nicomachea.* K, 10, 1181b 14-15.

KARL BÜHLER

TEORÍA DE LA EXPRESIÓN

(EL SISTEMA EXPLICADO POR SU HISTORIA)

BIBLIOTECA
CONOCIMIENTO DEL HOMBRE

Revista de Occidente
Bárbara de Braganza, 12
Madrid



El título alemán es: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Jena. Gustav Fischer, 1933.

Traducido por HILARIO RODRÍGUEZ SANZ.

Imp. Viuda de Galo Sáez. Mesón de Paños, 6. Teléfono 21-19-44. Madrid.

K*ARL Bühler era una de las figuras prominentes de la ciencia psicológica en la Europa anterior a la guerra. Ocupaba la cátedra dedicada a esta disciplina en Viena y era Director del Instituto de Psicología anejo a aquella Universidad. En 1933 publicó esta* Teoría de la Expresión *y pocos meses después, en 1934, su* Teoría del lenguaje. *En esta colección aparecerán también, con un mes de distancia, los dos libros. Son, en efecto, inseparables, mutuamente se esclarecen, si bien la obra sobre el lenguaje es mucho más lograda que su pareja y quedará como un libro clásico.*

El gesto expresivo y la palabra son los géminis en el zodíaco de los problemas humanos. Ambos fenómenos tienen común su carácter más radical. Uno y otro consisten en fenómenos que nos aparecen en el mundo exterior, que son externidades, pero tienen la condición constitutiva de manifestarnos internidades. Cierta contracción de los músculos faciales es un hecho corporal como otro cualquiera, pero en él vemos además la tristeza o la alegría de un hombre, dos realidades que por sí carecen de todo atributo que las permita ser exteriores. Parejamente, una palabra es un mero sonido, un fenómeno acústico; pero acontece que en él nos llega noticia y como presencia de una idea, otra entidad inespacial y, por tanto, incapaz por sí misma de exterioridad. La cosa es una de las más triviales que existen, pero, a la vez, de las más extrañas y enigmáticas. De las más triviales porque, si analizamos paso a paso la estructura de eso que llamamos «mundo», dentro del cual cada cual se encuentra, advertiremos que consiste en la articulación de una serie de «mundos» que están encapsulados uno en otro, quiero decir, que existen para el hombre fundados uno en otro de suerte que cada uno de ellos supone el anterior y, viceversa, llega el hombre al posterior al través del precedente. Entonces descubrimos, con no parva sorpresa, que el «mundo» primero con que el hombre se encuentra y en que ab initio *flota es un «mundo» de gestos y de palabras. El hombre, en efecto, nace en una sociedad o contorno formado por otros seres humanos, y una sociedad*

es, por lo pronto, un elemento de gestos y de palabras en medio de los cuales se halla sumergido. No es arbitrario llamarla «elemento» porque posee buen derecho para ser adjuntado a los cuatro tradicionales. Pues bien, todos los demás «mundos» que pueda haber, desde el físico hasta el de los Dioses, son descubiertos por el hombre mirándolos al trasluz de un enrejado de gestos y palabras humanos.

Pero este fondo común de la expresión y el lenguaje—exteriorizar intimidades—no permite que identifiquemos las dos clases de fenómenos. La función expresiva es muy distinta de la función lingüística. Aquel fondo común es causa de que en el vocabulario vulgar se suelan confundir ambas. Si decimos que un rostro expresa amargura y que una frase expresa muy bien cierta idea, con la misma palabra «expresar» denominamos dos operaciones sobremanera diversas. La relación entre el gesto y el estado de ánimo que en él nos «aparece» es muy otra que la palabra y la cosa que ella denomina o la idea de ésta que enuncia. Entre el fenómeno exterior y la intimidad por él revelada es muy diferente la distancia en uno y otro caso. Con algún buen sentido podemos decir que la tristeza está *en la faz contraída pero la idea de mesa no* está *en la palabra «mesa». De aquí que una misma idea sea dicha con diversos sonidos en las diversas lenguas, mientras que los gestos expresivos tengan un carácter universal, si bien — y Bühler insiste en ello — es de suma importancia estudiar sus variantes en pueblos y épocas. Esta diferencia obliga a precisar la terminología y acotar el vocablo «expresión» para aquel modo de manifestar la intimidad que se nos presenta con máxima pureza en los gestos emotivos.*

Bühler, en colaboración con sus discípulos, ha dedicado muchos años al intento de aclarar ambas funciones: la expresiva y la lingüista. El resultado de tan vasta labor queda recogido en estos dos volúmenes, que deben ser considerados como la publicación más importante sobre uno y otro tema, hoy existente. Esto no quiere decir que se hallen ambas obras al mismo nivel, como ya al principio apunté. Dos causas son responsables de este desnivel, y de una de ellas es irresponsable el autor. En su Teoría del lenguaje *estudia Bühler el fenómeno del habla en un estrato distinto de aquellos en que hasta ahora se le había enfrontado. No es una «filosofía del lenguaje» como tantas que ahora pululan y aparecen con o sin ese peraltado título. Por otra parte, tampoco es una «lingüística general». Es precisamente un estrato intermedio, el más inmediato a la lingüística, sin confundirse con ésta. Ahora bien, este planteamiento del problema «lenguaje» ha permitido a Bühler aprovechar toda la ciencia lingüística, que es la más avanzada entre las Huma-*

nidades. En el caso de la expresión, el autor no podía contar con tan decisivo auxilio, porque su estudio no ha llegado a madurez teórica. En este libro verá el lector, con doble sorpresa, cómo se comenzó a investigar el hecho de la expresión al mismo tiempo que todos los otros grandes problemas—es decir, allá en Grecia—, pero que la historia posterior de esa investigación carece de continuidad y es como espasmódica. El estudio de la expresión se halla, en efecto, enormemente retrasado en comparación con el de su gemelo el lenguaje. Por esta razón, Bühler no podía partir de un fondo sólido preexistente, como el que le ofrecía la lingüística. Tanto es así que el simple hecho de haberse resuelto un hombre de ciencia rigoroso a publicar un tratado de la expresión como el presente es por sí, y cualesquiera sean sus deficiencias, una hazaña científica que bordea la audacia.

*La otra causa que desiguala este libro con su compañero es de menor sustancia y consiste en un error didáctico. Bühler ha querido exponer su teoría de la expresión al hilo de la historia de los estudios precedentes sobre el tema hechos desde Aristóteles. Esto da, sin duda, una mayor riqueza de contenido a su obra, pero le quita transparencia para quien quiera leerlo de corrido y sin volver frecuentemente de delante a atrás. Hubiera sido preferible separar la historia de las ideas sobre la expresión de la teoría o doctrina que Bühler considera como actual y fehaciente. Pero tenía vivo interés—a mi juicio excesivo y un tanto inoportuno—en mostrar: 1.º, que en los estudios fisiognómicos y mímicos del pasado están ya los principios de una verdadera teoría de la expresión, si bien parcialmente enunciados y repartidos en la serie de los investigadores pretéritos; 2.º, que esa historia de la fisiognómica, tras de su aspecto que yo llamaba espasmódico, oculta una efectiva continuidad de marcha y progreso. Ello es que la exposición conjunta de la historia y el sistema puede dificultar un poco la lectura de este libro a aquellos que no conocen previamente las cuestiones principales incluídas en el tema: expresión. A esos lectores me permitiría recomendarles la lectura de dos estudios míos—*La expresión, fenómeno cósmico (1) *y* Vitalidad, alma, espíritu (2)*—que, aunque viejos de fecha, creo pueden servir como introducción para un más fácil ingreso en este importante tratado.*

José Ortega y Gasset.

(1) "El Espectador", tomo VII *(Obras completas,* tomo II).
(2) "El Espectador", tomo V *(Obras completas,* tomo II).

PROLOGO

El índice es largo en este libro, y el prólogo, corto, con lo que se indica que en él se habla de muchas cosas, pero no más de lo que el tema requiere y justifica. La afirmación capital del libro es que la historia *de la teoría de la expresión puede mostrarnos el* sistema *exacto de ésta en sus grandes rasgos. Sólo un punto precisa, según yo creo, de una aclaración previa, a saber: el hecho a primera vista sorprendente de que aquí tomamos la expresión como una suerte de lenguaje, mientras que la expresión hablada* katexojén *del hombre queda relegada a un segundo plano. Cosa que, por otra parte, viene sucediendo regularmente en toda la historia de la teoría de la expresión*

Wundt intentó romper con esta tradición, y lo único que con ello consiguió fué introducir una falla en la estructura de su teoría del lenguaje. Y esto no por casualidad o por deficiencias personales, sino porque el asunto no se sometía a su idea. La evidencia de este hecho ha sido la que me ha hecho no admitir en este libro la expresión hablada. Ha de encontrar sitio en otro tratado sistemático (1). *El habla sin calificativos, el idioma humano hablado, exige, de acuerdo con su estructura, un tratamiento científico, que no es preciso descubrir ahora, sino que se halla ya realizado a través de una historia dos veces milenaria. La lingüística de todos los tiempos no ha situado en primer plano la expresión, sino la función representante del idioma. Eso era lo adecuado y así ha de seguir siendo. Ningún teórico puede detallar satisfactoriamente los pasajes en que la voz o el habla contienen expresión ni aun siquiera proveerles de un nombre alusivo, si antes no ha descrito sistemáticamente los medios expositivos del idioma. Esto pienso hacer yo en otro libro bajo el título* La representación mediante la palabra. *Sólo entonces habré de referir lo que la ciencia hasta ahora sabía y lo que de más sabe la de hoy sobre la expresión hablada.*

(1) Titulado *Teoría del lenguaje,* que aparecerá traducido en esta misma Colección.—*(Nota de los editores.)*

El familiarizado con este asunto sabrá apreciar por los indicios que las páginas siguientes le ofrecen cuán avanzado va ya lo que en esa ocasión podré decir. Tengo prácticamente acabada «la función representativa del idioma», y «la expresión hablada» se halla ya tan avanzada, que podrá venir en ayuda de lo que aquí he de decir en los pasajes más decisivos. La axiomática de Engel y Piderit no habría podido ser comprendida tan sencilla y precisamente en nuestra referencia histórica sin el trabajo a que antes aludo, ni tampoco la crítica de la perspicaz obra de Klages sobre la expresión hubiera encontrado apoyo en mi experiencia personal. Nada bueno es que a un teórico, en el dominio de la Psicología, le falte la familiaridad, por así decir, de oficio con el asunto que da la diaria observación de los fenómenos a lo largo de años en el trabajo empírico detallado. El que pretenda enjuiciar que en lo que es del oficio no muestre él ninguna falla. Aplicado esto al círculo de la experiencia grafológica, quiere decir que ese trabajo sistemático detallista habría de extenderse a las valencias patognómicas y fisiognómicas de la voz y el habla. En mi Instituto y el círculo de mis colaboradores se han ido éstas convirtiendo poco a poco en objeto central de investigación, y para mí mismo se han hecho firme terreno en la teoría de la expresión.

En el libro que ha de seguir a éste tendré ocasión de expresar personalmente mi agradecimiento a todos los camaradas de investigación. Aquí doy mis gracias al círculo en conjunto, que fué el primero en conocer y oír lo ahora impreso in statu nascendi. *Lo mismo su crítica que su asentimiento han condicionado y acelerado su marcha y aparición. La doctora Käte Wolf ha estado siempre a la vista de todas las cuestiones; ella ha sido por fin quien confeccionó el índice sistemático del libro. Mi agradecimiento cordial, en último lugar, a alguien que no quiere ser nombrado: es un amigo lejano que en las horas difíciles me devolvió la perdida fe en la terminación de la teoría del lenguaje.*

Viena, septiembre, 1933.

KARL BÜHLER

I

OJEADA HISTORICA

El hombre de hoy se ve rodeado de adelantos técnicos que, como el cine mudo, le plantean el problema de encontrarse con la expresión visible separada de la auditiva o, como la radio y el teléfono, por el contrario, en que se encuentra con la expresión auditiva separada de la expresión visible. De ello se siguen para la investigación impulsos que no son en sí extraordinariamente nuevos. Pues ya en la historia del teatro occidental se ha conocido y cultivado aquí y allá el espectáculo mudo antes de la venida del cine. Los romanos del tiempo de Augusto conocían y gustaban del *pantomimus*, como divertido deporte que los franceses del siglo XVIII renovaron y enriquecieron con consideraciones teóricas. Y también en el edificio científico, sin que haga falta una sugestión extraña, se practicaba y se practica el aislamiento como medida de un proceder exacto y adecuado.

Claro es que de la técnica moderna se derivan posibilidades para el estudio de la expresión que antes, aun en la época de Darwin y Wundt, no se tenían. Se tendía entonces hacia el ideal de un aislamiento y puro cultivo de los fenómenos expresivos, cosa que éstos no soportan. Cuando en el laboratorio se pretende obtener la expresión en personas de ensayo, sentadas en su butaca y armadas de los registradores del pulso y la respiración, tórnase aquélla raquítica. Porque la expresión necesita el calor de la vida que le pueden dar o bien el serio esfuerzo hacia una finalidad, o bien la fuerza creadora del artista; por el contrario, en el marco de las condiciones del laboratorio que antes se preferían desciende generalmente a su punto cero. Los aparatos receptores de la nueva técnica (cine, gramófono, film sonoro) sitúan a la investigación de la expresión en estado de elegir otras condiciones de ensayo y libertarse de las trabas de las personas de experimentación, sin renunciar por ello a una exacta fijación del proceso expresivo. Por no hablar de la enorme cantidad de material que en el

teatro, almacenado por la industria fílmica, espera el trabajo del psicólogo.

Mas a fin de que el nuevo experimentar y el valorar no se conviertan en una carrera sin compás ni rumbo fijo, hay que elaborar con suficiente energía una axiomática de la teoría de la expresión. A mí me parece oportuno y aconsejable unir el estudio de los principios con una ojeada a la historia de la teoría de la expresión. Ha llegado el momento de examinar nuevamente, y quizás con intención nueva, lo que nuestros predecesores y aun los más antiguos sabían ya acerca de la expresión humana. Los antiguos sabían mucho y conocieron finos detalles, aunque no estaban en condiciones de reunir su saber en un sistema que satisfaga las exigencias de la ciencia moderna. Vale la pena de empezar otra vez con Aristóteles, es decir, con un escrito que nos ha sido transmitido mutilado y que ha venido siendo atribuído a él durante siglos; y aun más vale la pena de revisar de nuevo el esbozo de los principales investigadores de la expresión a partir de mediados del siglo XVIII.

1. *La antigua fisonómica; tres oleadas de interés creciente por la expresión a partir del siglo XVIII. Klages. La necesidad de una historia de los principios.*

Nuestra referencia sobre la teoría de la expresión en la antigüedad se halla entremezclada, según el asunto lo exige, con una correría por la *Physiognomiká* antigua que contiene el capítulo segundo. Mi intención era en principio ofrecer reunidos los pasajes más instructivos de Aristóteles, de la *Physiognomiká* aristotélica y de los escritos que conservamos de los fisonomistas posteriores, especialmente de Polemo y Adamanto. Pero esto se hizo superfluo con la reciente traducción de la obra compilatoria «de humana physiognomia libri VI», debida a Juan Bautista Porta. En ella se halla contenido prácticamente todo lo que nosotros íbamos a reunir, mezclado, no obstante, con un montón de extractos que apenas podemos hoy utilizar. En comparación con esto, aparecen las célebres indicaciones de Quintiliano sobre los gestos del orador como una enseñanza fresca y bien ordenada.

Bien distintas se han presentado las cosas en el siglo XVIII; que a esta época se remontan los esfuerzos de la teoría de la expresión, a los que ya hoy se puede mirar con la esperanza de una decisiva aceleración de los problemas relativos a los principios. Se sabe, y siempre se supo en el círculo profesional de los psicólogos, algo sobre Lessing, Lavater

o Lichtenberg. Se citaba aquí y allá la obra de Engel. Pero, en lo que a mí me toca por lo menos, he de confesar que mi admiración fué grande cuando empecé a estudiar a Engel y siguió creciendo con el progreso de los estudios históricos sobre aquella primera ola de creciente interés por la expresión, admiración que se refería a la riqueza de conocimientos fundamentales que a ella debemos. El punto culminante de este primer período de investigación es hacia 1800 y se extiende durante dos decenios. Aparece una segunda ola de creciente interés científico por la expresión, y con él una serie de nuevos trabajos, entre 1858 y 1872, alrededor de 1865, pues, es decir, dos generaciones más tarde precisamente; y luego viene Wundt con su obra sobre el lenguaje, en 1900 (a una distancia de otra generación), como punto final de los ensayos hechos con el espíritu del siglo XIX.

Ludwig Klages puede considerarse como el más conocido de los teóricos actuales de la expresión. Empieza su obra todavía en la era de Wundt, pero en una aguda oposición a la psicofísica de Wundt y su escuela. Su mérito histórico es el haber visto, en una época en que todavía se esperaba todo de los experimentos al viejo estilo, las flaquezas de estos experimentos y el haber buscado posibilidades nuevas de observación y haber trabajado en una nueva axiomática de la teoría de la expresión. Si no me engaño, con su obra se ha alumbrado una respetable fuente de la teoría de la expresión—la grafología, fomentándose de un modo decisivo la reflexión teórica sobre la esencia de la expresión. El mismo Klages nombra como antecesores e insinuadores científicos de sus doctrinas junto a Nietzsche, a quien siempre tiene a la vista, a Karl Gustav Carus, adepto de la morfología de Goethe en el siglo XIX, y además, Piderit y Engel. Creo que se podría encontrar un paralelo, bien que solamente formal, a su dualismo alma-espíritu en la doctrina neurológica de Charles Bell; yo creo, por lo menos, que ciertos esquemas esbozados por Klages para dar consistencia también en la fisiología a su dualismo se pueden ver realizados con más sencillez en Charles Bell.

Mas ¿a qué iniciar tales paralelos personales? La historia de la teoría de la expresión que esbozamos aquí no dirige sus esfuerzos a demostrar dependencias, ni tampoco tiene como objetivo general histórico el comprender cada uno de los sistemas con arreglo a su tiempo. Más bien se propone reflexionar sobre las ideas de los pocos que tuvieron algo nuevo que decir, para descubrir precisamente ese elemento nuevo en su raíz. A lo que aspiro es a una historia de los principios de la teoría de la expresión, orientada en las cosas mismas. Encontramos así

«demas» propios que los autores mismos no emplearon en sus obras para destacar precisamente en ellas, poniéndolo como punto central de nuestro estudio, lo que nos parece útil para su recepción y renacimiento en nuestro tiempo, a la vez que favorecedor de nuestras propias investigaciones. Así han sido pensados los títulos de los capítulos siguientes y así han de ser entendidos. Puede ser que esa selección aparezca justificada sólo desde un punto de vista actual; pero demostrará su objetividad en la medida que demuestre que lo seleccionado forma una conexión efectiva. A mí mismo me impresionó el comprobar que los investigadores de la expresión, desde hace más de cien años, se mueven y actúan en torno a la creación de un todo; que en el fondo se completan unos a otros y se contradicen tan sólo en lo que un entendido de hoy, al mirar hacia atrás, ha de arrojar al montón de las escorias. El camino de la historia demostrará objetivamente su sentido en la ojeada seleccionadora.

2. *Los gestos en el teatro: las ideas de Engel. La colaboración de los médicos. Bell, comparado con Engel.*

El trecho de historia que explicamos detenidamente empieza en el teatro, con cuidadas observaciones y un análisis crítico de la «elocuencia corporal» del artista. Nada más fácil de rechazar que el reproche de los que más tarde salen con la precipitada y barata opinión de que la verdadera ciencia difícilmente podría aprender algo de gestos preparados y artificiosos. Pues precisamente en ellos se manifiesta la fuerza creadora más sutil y la acción de arrebatar, conmover y elevar, propia de los grandes talentos escénicos. La cuestión era tan sólo plantear las preguntas justas al proceso visible de la escena y separar lo importante de lo que carecía de importancia. El primer axioma que a continuación se ha de explicar y comprobar es que algunos de entre los principales científicos del teatro en la segunda mitad del siglo XVIII supieron plantear esas preguntas y verificar tales distinciones, habiendo recibido su ciencia un sistema aun hoy apreciable en las *Ideas para una mímica*, de Engel. No se necesitan muchas palabras para hacer comprender por qué la teoría de Engel podía tocar solamente las revelaciones *pantomímicas* de la intimidad en primera línea y como de golpe. Su fuerte reside en que otea con el cómico todos los horizontes y no pasa por alto nada que pudiera manifestar con fuerza y evidencia, aun lo más sutil, en una situación dramática concreta y bien ejecutada. Su flaco

y sus límites se han de ofrecer por sí solos, resaltando sobre lo valioso. Y ya basta sobre Engel y sus predecesores; sucesores apenas si ha tenido, porque el siglo XIX miró las cosas con ojos bien diversos.

El médico y el comediante colaboran en las primeras culturas muy a menudo, completándose en su oficio, y a veces se hallan bajo la misma piel. Había hacia 1800 un médico junto al conocedor del teatro Engel, que dió al estudio de la expresión un impulso mucho más efectivo; pero uno y otro no tenían nada que ver en común, ni personalmente ni en el asunto tampoco. Y así ha continuado la cosa durante todo el siglo XIX. Los médicos que fomentaron el estudio de la expresión estaban sin excepción bien alejados de la realidad del teatro; pero en cambio algunos de ellos eran buenos dibujantes y aficionados a la pintura y la plástica. Tal cabe decir de Bell y Piderit ante pruebas bien objetivas, claro está. Por lo demás, el programa individual de los médicos y biólogos, en cuanto investigadores de la expresión, es manifiestamente diverso. Se pronunciaron en primer lugar sobre la expresión los hombres representativos de la gran Facultad: el psiquiatra y el anatomista. Luego siguieron otros, hasta que al fin, en nuestros días, han arrojado conclusiones imprevistas las investigaciones al estilo de Paulov y Cannon sobre el proceso glandular y la secreción interna.

Bell abrió la marcha con lo más inmediato que había de hacerse, es decir, con un detallado estudio anatómico de los músculos del rostro humano. Sólo que Bell era y pretendía ser más que un anatomista descriptivo. Era un neurólogo innovador y un investigador del sistema nervioso central en el animal y en el hombre, y sus estudios sobre la expresión no formaban un segundo plano, sino que con todo derecho pueden considerarse, por lo menos en su intención, como la piedra de toque y la coronación del trabajo de toda su vida. Lo verdaderamente extraño es que su modelo neurológico y su idea capital sobre el entrelazamiento y las funciones de los nervios que participan en la expresión animal y humana, quedan, en su línea esencial, mucho más próximos a lo mejor de lo que hoy sabemos, que cualquiera de las construcciones posteriores, aunque vayan éstas legitimadas por conocimientos detallistas más profundos. Dentro de la teoría de la expresión se ha visto hasta hoy la obra de Bell a través de la perspectiva de Darwin. Y esto fué una gran parcialidad, por no decir un falseamiento burdo, que ha de ser eliminado; yo he abundado en citas textuales de la obra de Bell para demostrarlo de un modo convincente.

Comparado con las *Ideas,* de Engel, se inserta el tema de la *Anatomía y filosofía de la expresión,* de Bell, justamente allí donde falla-

ban los conocimientos y observaciones de Engel. Toda la serie de observaciones de Engel lleva el sello de lo que hoy se suele designar con el nombre de psicología «científico-espiritual»; en cambio, de Bell no se espera más que un análisis «científico-natural», y claro es que se le encuentra (1). Pero ese análisis, lo mismo que el material de observación de las obras de arte en que ha de hallar su comprobación, va sostenido y animado—podría decirse—por un juicio de gusto estético muy elevado. Seguramente Bell ha pensado en los estudios de arte de su libro cuando en el título de éste une los nombres de la filosofía y la anatomía: *Anatomy and Philosophy of Expression.* Porque son ideas estéticas adonde él llega, partiendo de una preparación anatómica; en ocasiones llega a discutir con Winkelmann y Lessing (y por cierto que está a la altura de la materia). Las escasas observaciones aciertan en el blanco a que van dirigidas; así, por ejemplo, las relativas al galo moribundo y a la expresión del rostro de Laoconte. Pero tras ellas viene a luz algo bien distinto que podemos llamar «filosófico». Bell es un teórico predarwinista de la doctrina de la evolución, y no hay que dejarse escamotear este importante dato histórico por el ropaje de sus ideas, vestidas a las veces con palabras de una teoría creacionista de tono antropomórfico. Su teoría de la expresión es el remate de una concepción del drama de la humanidad, digna enteramente del título «filosofía». Un explorador de la anatomía comparada del sistema nervioso habla por su boca de cómo se representa él el proceso de la humanidad.

3. *El diccionario de Piderit. Comparación con Engel. Darwin: Nueva interpretación de su obra. Duchenne. Gratiolet y su impresionismo.*

Cuando, dos generaciones después de Engel y Bell, llega la nueva ola de investigación, es también un médico el que toma el primero la palabra: me refiero a Th. Piderit. A primera vista habla de un tema viejo, sólo que como moderno médico y bien preparado en su biología,

(1) Se trata de una insuficiencia terminológica que padecemos todavía y que existe en todas las lenguas. Los fenómenos psíquicos se estudian desde dos puntos de vista radicalmente distintos, o bien se los investiga en su conexión con los fenómenos fisiológicos—y esto es el método "científico-natural" o de las ciencias naturales; o bien se estudia el fenómeno psíquico en su propio contenido, intención, sentido o espíritu—y esto es el método "científico-espiritual" o de las ciencias del espíritu. Ya en Alemania son estos pasos anchos términos, y en España no. *(Nota de los editores.)*



además de como conocedor del arte—cosas que se habían de reunir para poder tratar como él de la expresión producida estéticamente o eternizada ya en la piedra o el color. Pero era precisa la colaboración de un nuevo dominio científico para hacer de la obra de Piderit lo que está llamada a ser hoy para nosotros de modo ejemplar: un *diccionario*. Es el filólogo quien escribe y utiliza en su terreno, antes que nadie, los diccionarios, y el diccionario mímico de Piderit no delata explícitamente con ninguna sílaba que haya sido pensado y escrito a semejanza de los diccionarios de un idioma. Y, sin embargo, el estudioso de hoy acudirá en busca de consejo y lo abrirá como un viejo diccionario —digamos más exactamente «etimológico» de la mímica. Otra aclaración complementaria se necesita, y es que Piderit se esfuerza a su modo por descubrir para cada gesto que describe un valor de éxito, un fin vital primario o biológicamente adecuado. Este es, como hemos de ver, su tema central.

Todo parece indicar como si se hubiera puesto a su trabajo con la idea de ampliar el programa esbozado por Engel. Ya examinaremos más detalladamente si tiene consistencia esta caracterización de la empresa de Piderit; mi juicio es afirmativo y va acompañado de un boceto que trata de decir también B donde Piderit sólo dijo esencialmente A. Siempre que se planea un diccionario ha de añadirse a su lado una *sintaxis* que complete y haga posible en todo caso el diccionario. En mi opinión hay que partir de esta evidencia semántica, que el lector hallará explicada y fundamentada en mi *Axiomática de las ciencias del lenguaje* (2), para comprender retrospectivamente la esencia del estudio de Piderit y lograr en anticipación un juicio sobre el modo en que aquél ha de ser corregido, completado y continuado. El libro de Lersch *El rostro y el alma* es una continuación de ese tipo según el espíritu moderno.

Darwin se halla junto a Piderit en el tiempo; también tira del mismo cabo que éste, y por ello precisamente se comprendieron ambos tan mal. Porque, naturalmente, Darwin es Darwin, bien distinto de Piderit, quien no se halla influído en modo alguno por las teorías biológicas sobre la descendencia ni por el afán de verificarlas en el terreno de los movimientos expresivos; ni aun siquiera en la segunda edición de su libro, cuando ya las tenía que conocer. Por lo que hace a la teoría de la expresión de Darwin, hay que aclarar ante todo, creo yo, una des-

(2) K. Bühler: "Die Axiomatik der Sprachwissenschaften". *Kant-Studien*, 38 (1933). Hoy puede verse en su *Teoría del lenguaje*.

proporción, ya descubierta por otros, entre los llamados «principios» y los hallazgos empíricos, asombrosamente vastos, del gran coleccionista. En el fondo se trataba aquí de una tarea relativamente sencilla, de lógica; pero no era tan sencillo resolverla con nuevas complicaciones. Y una vez que se haya solucionado, me atrevo a esperar que el sector de los que se ocupan preferentemente del tema de la expresión humana, desde el punto de vista de las ciencias del espíritu, no podrán ya prescindir de la obra de Darwin con un gesto desdeñoso. Porque no se lo merece ésta; ni tampoco, prescindiendo del libro sobre la expresión, se lo merece el pensador que ha originado, es cierto, el naturalismo histórico-evolutivo en las ciencias del espíritu, pero que en los problemas específicos de las ciencias del espíritu no fué naturalista o «darwinista».

Hay que nombrar todavía, para cerrar la lista, a dos franceses que escribieron hacia 1865: Duchenne y Gratiolet. La obra de Duchenne debe su origen a un adelanto técnico, y sólo bajo esta base hay que comprenderla y valorarla. No necesitaba ya Duchenne descubrir que mediante una corriente galvánica se pueden poner en acción haces nerviosos y músculos aislados; pero él preparó un método utilizable y amplió con ello el instrumental neurológico. Hacia 1850 estaba en el ambiente el tema de la expresión; de otro modo no se comprendería por qué lo primero que se le ocurrió a Duchenne ante su invento técnico fué un análisis de los movimientos mímicos nerviosos. Lo que venía a demostrar doce años más tarde como conclusión no eran más que cuadros de la expresión, producidos sintéticamente y desde fuera. Darwin y otros contemporáneos sobrevaloraron un poco la nueva conquista, mientras que hoy se debe uno guardar muy bien de no darle demasiado poca importancia. Porque en una teoría completa de la expresión tiene su puesto una idea del proceso muscular, y esta idea ha sido estimulada por Duchenne. Por el momento no cabe decir más de este tema.

Un antropólogo, como Gratiolet, llega desde su especialidad antes a la Fisonómica que a la Patonómica. Mas la postura científica de la época a la que pertenecía rechazaba debidamente a Lavater y Gall, sin haber preparado todavía nada nuevo en sustitución. Los intereses de Gratiolet, sin embargo, le llevaban a la Patonómica, merced a un motivo *positivo*, que merece una consideración histórica tanto como biográfica. Cuando él escribió su libro existía ya en su primera redacción la mímica de Piderit; puede ser que Gratiolet se hallara influído por ella indirectamente a través de la vía que el mismo Piderit indica después (edición de 1867, pág. 8). Pero es más verosímil explicarse la coincidencia—que no llega a los detalles—de ambos por el hecho de

haber partido en común de Engel. Por otra parte, lo que a Gratiolet le interesa ante todo son los fenómenos pantomímicos, mientras que Piderit se hallaba dedicado por completo a la mímica del rostro. Tiempo perdido sería estudiar hoy de nuevo detenidamente las pretensiones de prioridad que Piderit reclamó para sí. La mentalidad de ambos autores es tan diversa como el medio espiritual en que los dos médicos actuaron: en una pequeña ciudad alemana, éste; en París, el primero.

Si se quiere caracterizar con una sola palabra el ensayo de Gratiolet, podrá ser ésta: *impresionismo*. Los franceses tienen un representante clásico del sensualismo psicológico en su Condillac; no me atrevería yo a decidir si Gratiolet fué influído por él o no. Evidente es, con todo, que su impresionismo científico delata la misma mentalidad y postura ante la vida que el movimiento literario del año sesenta en París. No hay más que leer unas páginas de la obra de los hermanos Edmond y Jules de Goncourt u oír contar a los historiadores que esos narradores sutiles de sensaciones se pasaban días y noches enteras en los hospitales estudiando la explosión de emociones para enterarse de que el investigador de la expresión Gratiolet no estaba sólo en su tesis capital, nunca formulada con exactitud, pero visible por doquier en su obra: *La sensación es todo*. En todo caso, se ha de interpretar su ensayo en conjunto a partir de aquí. No carece de interés el comprobar en el libro de Gratiolet sobre la expresión cómo se unen reflexiones neurológicas y estímulos de todas clases procedentes de la psicología de la época con los intereses de los salones, en la cabeza de un antropólogo y anatomista dado a especulaciones filosóficas y a fantasías. Lástima que ningún talento científico de entonces acogiera el tema, pues tampoco el impresionismo alemán tuvo después ningún portavoz de categoría entre los investigadores de la expresión.

4. *Wundt: La teoría de la expresión en el marco de la psicología de los pueblos. Bases empíricas. Exposición cambiada de su doctrina.*

Wilhelm Wundt diseñó una teoría completa de la expresión cuando inició con los dos volúmenes acerca del lenguaje, la realización de su asombroso plan de una «psicología de los pueblos». El autor de la presente reseña histórica podría decir algo por experiencia propia de los apuros en que se ha de ver un teórico del lenguaje que quiera dar por adelantado la teoría general de la expresión, al seleccionar el material y distribuirlo y acentuar esta o aquella sección. Yo, por mi parte

me plegué al imperativo del asunto y separé el libro sobre la expresión del de la teoría del lenguaje. Wundt reune ambos temas, y por ello ha de comenzar dos veces, la segunda desde un punto de vista lingüístico, es decir, científico-espiritual, por lo que el primer comienzo cobra un aspecto excesivamente científico-natural. Acaso Wundt no ha considerado eso como una desventaja, sino, al contrario, como ventaja; pues sólo a este precio podría ver en los trabajos experimentales de su laboratorio una fundamentación de todo el sistema. No se debe evitar a ningún sistemático el conservar la mayor proximidad a la propia obra empírica, quiero decir, tomar como punto de partida aquello que él conoce perfectamente en todos sus detalles.

Una circunstancia, digna de tenerse en cuenta, contribuye en nuestro caso a dificultar la tarea del historiador, que en su revista debería poner todo lo que esté en su mano a favor de su héroe. Y es esa circunstancia la de que el trabajo experimental aludido se hallaba consagrado con mayor rigor del habitual a la verificación de una construcción imponente por su grandiosidad: una psicofísica, una idea de la relación de la vivencia con los «procesos orgánicos que la acompañan» —idea que en principio no estaba pensada para la «expresión», sino «para la impresión» (dicho en dos palabras), y que sólo más tarde, como de rechazo, por así decir, se le aplicó a la expresión. La primera pregunta que ante esto surge es si la expresión soporta este traje, ese modelo conceptual que no fué hecho a su medida, y cómo se maneja con él. En líneas esenciales, Wundt resuelve los afectos, lo que se ha de expresar, en «sentimientos elementales», de la misma manera que diluye el complejo de la percepción en sensaciones elementales también, y luego considera axiomáticamente la expresión como un reflejo de los afectos en el cuerpo, obrado por subordinaciones elementales. Hoy, en realidad, no cree nadie ya en la exactitud de esta construcción. Por eso no creo oportuno empezar con ella la exposición de la teoría de Wundt.

Para salir de estas dificultades nos ofrece un camino, justificado por el asunto mismo: la circunstancia de que Wundt distingue *secundariamente* tres regiones en los órganos de la expresión; podemos apoyarnos en esta articulación natural y tratar sucesivamente de los pensamientos de Wundt sobre la pantomímica, sobre la mímica y sobre los síntomas respiratorios y circulatorios de la expresión. Así nos vemos libres de la anticuada teoría del sentimiento. Al historiador no le debe preocupar extraordinariamente si queda mucho de originalidad, cuando hayamos desmontado aquella teoría; porque toda construcción teórica ha de

poder resistir, y no en último lugar, la prueba bien fundada del fuego destructor de su forma primitiva en la exposición. Mi creencia es que después de la crítica radical de Wundt con que ya contamos, vale, sin embargo, la pena de reflexionar sobre cómo se comporta su concepción de las regulaciones psicofísicas con las concepciones anteriores y con las más recientes. Resulta instructivo, tratándose de grandes ensayos sistemáticos, hacer ver «en qué» fracasaron a fin de cuentas; y justamente en el ensayo de Wundt hay mucho que aprender. Y con esto basta ya para justificar nuestra ojeada, relativamente extensa, al pensamiento de Wundt.

5. *Klages: Teoría de la expresión y metafísica. Dos concepciones distintas. Teoría simbólica de la expresión. Espíritu y alma.*

La teoría de la expresión de Klages representa algo único a causa de que surge como ninguna otra, por vía directa, de una determinada postura ante el mundo y la vida, y porque fué destinada por su autor a servir como testigo de su metafísica. Klages es, en un primer rasgo de su pensamiento, un admirador de los griegos, y en un segundo rasgo, un adversario de los grandes racionalistas que entre los griegos hubo. A la vez que anuncia su teoría de una armónica unificación, de una *unio mystica*, entre el cuerpo y el alma, ofrece en segundo lugar la teoría de la oposición del «espíritu» contra el alma. Y su teoría de la expresión está llamada a ofrecer pruebas conjuntas de esos dos grandes dogmas. Está uno acostumbrado a oír en el círculo de los compañeros de especialidad que es imposible separar con limpieza la teoría de la expresión de Klages de su entrelazamiento con el sistema de la propia cosmovisión; yo no lo creo, porque en mi opinión los propios esfuerzos de Klages, tendentes a demostrar una axiomática de la teoría de la expresión, previa lógicamente a la metafísica, son más fructíferos e importantes de lo que mis colegas estiman.

Persiguiendo los ya mentados pasos de Klages, se nos hará factible la tarea de desprender su teoría de la expresión, sin que ésta sufra desfiguraciones, de su particular metafísica—o por lo menos hemos de llegar muy cerca del cometido. Claro está que esa tarea no será factible sin transposiciones ni selecciones; mas de lo que se trata es de que nada extraño venga a insertarse en el contexto que nos ofrecerá la selección de los proposiciones. Nos facilita este proceder la presencia de varias concepciones auténticas de la teoría de Klages, que podemos comparar

entre sí. El crítico habrá logrado su objetivo, si es exacto que se muestran por lo menos dos concepciones fundamentales y entre sí distintas. Tomará aisladamente una por una y considerará y confrontará una con otra. Lo primero que entonces se descubre es que no hay uno solo, sino dos conceptos distintos de la expresión en la teoría de Klages, conceptos que se hallan uno junto al otro. He intentado determinar con la mayor precisión que me fué posible las dos construcciones intelectuales a las que pertenecen. La pregunta central de mi crítica al sistema de Klages, tan fértil en ideas y de tan admirable intensidad, es si pueden unirse ambas concepciones y, en caso afirmativo, hasta dónde.

Klages es un pensador romántico de los pies a la cabeza. La forma por él preferida en la exposición de sus pensamientos es la culminación de la analogía en los símiles verbales: la metáfora. Pero en la teoria de la expresión la metáfora es elevada por él a la dignidad de categoría lógica, siendo la expresión más breve que da a su misma teoría, ésta: «La expresión es una alegoría de la acción.» De modo que se le podría agregar el lema: «teoría alegórica» de la expresión. Ofrécese, con todo, el reparo de que con ello se obligaría a un teórico de su rango a una fórmula que se demuestra lógicamente falsa. La contradicción que Klages piensa encontrar *in natura rerum*, al concebir el «espíritu» como adversario del «alma», queda en realidad incluída en la incompatibilidad de dos concepciones diversas que él mismo aporta al tratar de comprender la naturaleza.

La cuestión de si el sobrecrecimiento del *espíritu* sobre el *alma* significa de hecho para el género humano una suerte o una desgracia, ha de ser separada en absoluto de aquí. A mí no me convencen ni los argumentos aducidos por Spengler ni los de Klages. Si el profesional de la psicología comparada se pasa por la escuela de los enterados en prehistoria—en la grande como en la chica—, hallará abundancia de vicisitudes y crisis, cuyo poder de sacudida conmoción no quede muy por bajo de lo que la técnica moderna—en el más amplio sentido del término—ha causado real o supuestamente y aun amenaza producir. Si la ojeada retrospectiva ha de fundamentar la mirada anticipadora, no debe uno apegarse ni quedar amarrado a los dos siglos más recientes; la valoración de las posibilidades de nuestro futuro cobra en mi opinión un aspecto más halagador del que Klages pretende imponer, a la vista del amplio horizonte en el que se hallan contenidas las grandes revoluciones de la prehistoria humana, visibles cada vez con mayor claridad. Si la «cultura» del hombre ha de ir a la ruina, por razones

íntimas, a causa de la técnica, hubiera ello ya ocurrido mucho antes del comienzo de la historia escrita.

Pero sea de ello lo que quiera, en todo caso el dogma de Klages sobre la enemistad del «espíritu» frente al «alma» pierde su fuerza de convicción a medida que nos vamos percatando de que el teórico Klages, en su doctrina de la expresión, y por cierto en los pasajes más decisivos de su construcción, saca con demasiada rapidez conclusiones que no tienen fundamento. El crítico, en cuanto tal, ha de dirigir su mirada con la mayor precisión a las medias verdades de un sistema; y en el conjunto de conclusiones de Klages existe una larga serie de esas medias verdades. Uno, pero sólo uno de los objetivos previos—por motivos lógicos nada más—de nuestro análisis es descubrirlas. Es admirable la firmeza de contenido que muestran casi todas las tesis de este pensador, aun desprendidas del contexto sistemático originario. Durante mi prolongada ocupación con la teoría de la expresión de Klages me he ido convenciendo de que este moderno romántico se halla emparentado a este respecto estrechamente con Herder. Labor a medias hubiera sido nada más el limitar a una crítica del sistema mi referencia de su doctrina. Igualmente importante y requerido por el asunto me pareció—hasta donde me fuera posible sin sobrecargar el texto—sacar a relucir sus propias frases, agudas hasta el epigrama. Pues la obra de Klages es inigualable en riqueza de «intuiciones» aisladas que merecen ser tomadas en cuenta y pensadas por los investigadores futuros.

6. *Nuevas aportaciones en la actualidad. Dos corrientes como ejemplo.*

En Klages termina nuestra crónica: la historia de los dogmas de la teoría de la expresión, de creación reciente. La actualidad inmediata es también, como Klages, rica en motivos nuevos que por sí solos podrían reclamar el derecho a ser apreciados objetivamente y desligados de la historia. Es cierto, por lo menos en el dominio de la ciencia, que lo vivo en proceso de formación no es comprensible totalmente si nos limitamos a hacer su historia. Y lo que de la teoría de la expresión se encuentra hoy en formación, se ve tan alejado del mero carácter epigónico, que su fecunda conexión con el pasado, a veces ya olvidado, sólo aparece ante un esfuerzo *ad hoc* para descubrirlo. Así no se ha de interpretar como una pedante aplicación del dicho de Ben Akiba (3),

(3) Se refiere el autor al personaje del drama *Uriel Acosta*, de K. F.

el que sin pretensiones de agotar el tema hable de lo que aun está en formación a modo de ejemplo, al final de mi crónica y como en apéndice. Lo elegido es el libro de Lersch *El rostro y el alma,* y una serie de aportaciones que debemos a la neurología sistemática de cuño moderno. En Lersch mostraremos cómo el antiguo intento del diccionario de mímica puede ser llevado a término y perfeccionamiento, cosa que puede solamente ocurrir merced a una sintaxis de los signos de expresión. Y en la obra de Langley, Hess, Cannon y otros médicos modernos habrá que mostrar cómo la expresión se inserta en el sistema de las regulaciones centrales del cuerpo vivo. Una y otra cosa nos llevan a consideraciones de conjunto o integrales, pues, en verdad, forman parte de un mismo todo. El intento de la sintaxis mímica se halla indicado ya en su fondo, en la fisonomía atribuída a Aristóteles; las primeras consideraciones neurológicas sistemáticas bien fundadas y serias, encuadradas en una teoría completa de la expresión, las debemos a la obra genial de Charles Bell. El hecho de que lo aparentemente lejano se enlace libremente y se completo dentro del marco de la nueva teoría de la expresión prueba con cuánta previsión se había pensado. Auguramos a esta nueva teoría, apoyados en sólidos motivos, y después que hemos consultado la historia, un halagüeño pronóstico.

Gutzkow (1811-1878), el rabino Ben Akiba, cuyo dicho favorito era: *alles schon dagewesen* (nada nuevo bajo el sol, que dijo el otro).—*(N. del trad.)*

II

FISONOMICA Y PATONOMICA

Si entra uno hoy en el cine y ve sucederse con insistencia sobre la pantalla un par de docenas de ligeros movimientos del paso, de la cabeza, de la mano, de los ojos o la boca, ejecutados con la mayor meticulosidad por los mejores actores, y si estudia luego a este propósito un moderno tratado, como el de Lersch, *El rostro y la cara,* hallará que una y otra cosa se pertenecen mutuamente y se juntan, de un lado, la práctica, y de otro, el interés científico. Hállanse reunidas del mismo modo que las máscaras rígidas sobre el rostro de los antiguos actores con el tema científico de que trata la fisonomía pseudoaristotélica.

¿Tiene algo que ver el simbolismo de las máscaras rígidas con la antigua fisonómica? Los etnólogos y prehistoriadores cuentan y no acaban sobre la remota antigüedad y—empleando un término escolástico podríamos decir—casi ubicuidad del antifaz y la máscara en la humanidad primitiva (1). Lo que a nosotros nos interesa no es el encuadramiento innegable de lo nuclear que hay en el hecho, dentro del complejo de la llamada espiritualidad «mágica», ni tampoco la pregunta histórica específicamente referente a Grecia de por qué nunca se abandonó la máscara en la tragedia y comedia áticas, a pesar de que ciertamente en aquel tiempo no escasearon fenómenos de desenmascaramiento, desilusionismo e «ilustración». Tomemos el hecho simplemente, preguntando en cambio como psicólogos por la actividad que la máscara rígida desempeñaba en el inventario de requisitos del actor: lo que ella ofrecía y lo que impedía. Lo primero hubo de ser entonces valioso, y lo segundo parece que indeseable; pues tomar la máscara como mera reliquia his-

(1) Cito sólo como ejemplos a C. Frobenius: *Die Masken und Geheimbünde Afrikas,* 1898; y sobre la máscara teatral, F. Altmann: *Die Maske des Schauspielers,* 3.ª edic., 1896.

tórica, considerando lo que ella recataba como aun no descubierto, parece inverosímil de antemano y puede además rechazarse con pruebas positivas.

La línea que separa la fisonómica de la mímica, en el más amplio sentido de la palabra, ha sido trazada en diversos lugares y fundada de las más diversas maneras. El fin que los antiguos fisonomistas perseguían al trazar esa separación era el separar lo que ellos creían fortuito y de constante cambio, que en nada se presta a constituir el objeto de una investigación dirigida a lo esencial. Y si los teóricos modernos de la expresión superficializan esa separación débese ello, inversamente, a que creen poder aprehender aún en el escorzo más fugitivo, por abstracción, características esenciales. Pero no vamos a anticipar; dejemos hablar a la historia.

1. *La fisonómica griega; ensayo de reconstrucción debido a Fülleborn. Ejemplo de una época posterior: Gregorio Nacianceno. Crítica de Pollnow.*

Hemos de abarcar con una mirada amplia todo lo que se vino añadiendo a la antigua fisonómica y lo que de ella forma realmente parte, si hemos de dar con los elementos fecundos que en aquélla había a través de lo que hoy se nos hace abstruso e incomprensible. Habría que completar y enmendar hoy el libro de Fülleborn (2), al que sigue también Pollnow (3), en lo que se refiere a su escueta relación de los inicios en la reflexión de la ciencia fisonómica. No queremos insistir aquí sobre ello. Por otra parte, todavía hoy es el tratado de Fülleborn el mejor guía para conocer la historia de la fisonómica hasta Lavater y Goethe. Tratándose de un erudito del siglo XVIII resulta maravilloso su ensayo de reconstrucción de la *Physiognomica,* atribuída a Aristóteles, que nos ha sido transmitida mutilada. Polemo, que debió vivir

(2) G. C. Fülleborn: "Abriss der Geschichte und Literatur der Physiognomik," en *Beiträge z. Gesch. d. Philos.* 8. Stück. Züllichau und Freystadt, 1797.

(3) Hans Pollnow: *Historisch-kritische Beiträge zur Physiognomik.* Pollnow admite y describe nada menos que seis corrientes en la historia de la teoría de la expresión: después de 1) la semiótica aristotélica, como también puede llamarse, sigue luego, en el siglo XVIII, 2) la mímica de la Ilustración. Continúan 3) "la fisonómica del *Sturm und Drang alemán* —Herder, Lavater, Goethe—; en G. Ch. Lichtenberg hallamos su agudo y ocurrente crítico. A partir de aquí siguen hasta hoy las corrientes del

poco antes de Orígenes, y Adamantio, su «parafraseador», dispusieron probablemente de un texto más completo con el que formaron (sin incluir demasiado de su cosecha) sus nuevos compendios; si partimos con Fülleborn de esta hipótesis, se redondea el fragmento hasta constituir un trabajo sistemático, digno de Aristóteles. La introducción es muy prometedora: la posibilidad de una fisonómica se hace derivar de observaciones que remiten, sin dejar lugar a dudas, a la dependencia recíproca entre el cuerpo y el alma. Y a continuación comienza con una división de los antiguos sistema, la discusión de los métodos, que, por desgracia, nos ha sido transmitida en mutilados fragmentos.

De acuerdo por entero con el estilo de Aristóteles vienen ordenadas esquemáticamente las opiniones de los predecesores. El amplio horizonte que los fisónomos se han trazado abarca *animales y hombres* de un modo comparativo; más limitado es el programa de los que se han atenido exclusivamente a los hombres y han estudiado «las diferencias de las naciones en su exterior y carácter»; y aun más restringida es la base experimental de los que toman como punto de partida en los distintos individuos «las exteriorizaciones de pasiones y sensaciones transitorias». «Pero este último proceder es muy inseguro»—añade el aristotélico, y ofrece algunos reparos en contra del primer programa comparativo, que abarca hombres y animales juntamente; por ello cabe esperar que nos hablará con detalle del camino intermedio como el más indicado. Y así debió ocurrir en el original. Los tratadistas posteriores como Polemo aducen no sólo la comparación de las razas, sino también la de los sexos y aun la de las edades de la vida. Es muy posible que su fuente principal contuviera indicaciones que nos habrían de ser hoy más importantes que mucho de lo que se ha conservado. El aristotélico hubo de acentuar seguramente el programa intermedio. Pero como ya hemos dicho, esto no pasa de ser una suposición, pues los fragmentos conservados se deslizan a cuestiones de sintomatología concreta.

4) "simbolismo romántico" y 5) "el análisis de la ciencia natural", de las que podemos considerar como jefes a Darwin y Wundt. Y, por fin, ya en la actualidad se encuentra 6) la teoría de Klages. Es muy instructivo reflexionar sobre este esquema de Pollnow. Para nosotros se simplifican por sí solas y se desplazan en otra dirección algunas corrientes porque seguimos aisladamente la historia de la mímica desde el momento en que los críticos más agudos de la fisonómica son a la vez los propulsores más fecundos de la patonómica; recuérdese a Lichtenberg y a Ch. Bell.

El artículo de Pollnow se halla en el *Jahrbuch der Charakterologie*. 5. (1928), págs. 159-206.

El que pretenda hacerse una idea de cómo se realizaba el examen de un individuo determinado, según las reglas de lo que conservamos de la *Physiognomica* aristotélica, no habrá de apoyarse exclusivamente sobre la descripción dada por Fülleborn (págs. 72-77). Porque éste reconstruye tal examen a base tan sólo de los fragmentos conservados. «He de averiguar el carácter de Cayo, que ante mí se encuentra.» Primeramente se buscan e interpretan los rasgos fisonómicos en el dicho Cayo, en movimiento y en acción, de un modo ejemplar y con cierto orden; rasgos que se hallan extraídos de todos los escritos aristotélicos. A esto no cabe oponer nada más, pero nada menos tampoco, que lo siguiente: que esa descripción la reconstruyó, punto por punto, en su mesa de trabajo un erudito de primer orden, que frente a un caso práctico se hubiera quedado tan perplejo como todo el que no es más que erudito. Pero, en cambio, entre los griegos debió de haber ya muy temprano hombres prácticos que trabajaban con éxito. Pues se cuenta de Pitágoras, por ejemplo, que «no admitía a nadie como escolar o amigo, sin haberlo antes examinado fisionómicamente»; parece que el resultado de esa prueba decidía la admisión o no admisión. Y sin un modelo no es posible representarse esa fabulosa selección del fabuloso Pitágoras. Cierto que no se sabe nada concreto sobre ella (4). Sólo de una época muy posterior tenemos una tradición bastante detallada de un juicio fisonómico acerca de una personalidad histórica, que nos puede servir aquí de ejemplo. Se trata del juicio que el padre de la Iglesia San Gregorio Nacianceno formuló sobre el emperador Juliano. En el segundo libro de su obra *Adversus Julianum* asegura San Gregorio que él previó, por los rasgos fisonómicos del César, lo que luego en el poder habría de llevar a cabo en contra de los cristianos. Y le describe así:

> «Poseía una cabeza derecha y tiesa que asentaba firme sobre los hombros; su mirada era insegura, salvaje y giróvaga; su andar no era firme, y tenía los pies en movimiento constante; en su nariz se veía el desprecio, la falta de escrúpulos y la afrenta; ruidosa era su risa; siempre se hallaba intranquilo y turbulento; decía siempre sí y no; hacía excesivas preguntas y raramente contestaba con tino y a su debido tiempo.» (Fülleborn, págs. 100 y ss.)

(4) El par de citas de Porfirio y Jamblico que ofrece Fülleborn—páginas 24-27—no dicen lo que propiamente vale la pena de ser conocido. Se dice allí solamente, por ejemplo: "Observaba el cuerpo en reposo y en movimiento y había reunido bastantes rasgos."

Esta es una evidente aplicación de la semiótica antigua. No puedo precisar si al autor le era conocido el canon aristotélico o no. Acaso no es éste detalle muy importante, pues habremos de hacernos a la idea de que en asuntos de caracterizar corría en la práctica y en los libros una tradición bastante descuidada. Poco más o menos como hay entre los marinos una tradición tocante a pronosticar el tiempo, así también habrán sido transmitidas ya de antiguo en la experiencia vital de los hombres tales y tales reglas relativas al carácter. El canon aristotélico o pseudoaristotélico sobrepasa todo lo que podamos hallar en los poetas e historiadores, únicamente porque aplica cierta reflexión filosófica a la codificación sistemática de las reglas antiguas y a las cuestiones metódicas respectivas.

Muy distanciados andan los pareceres acerca del valor científico de este canon que ha sobrevivido a los cambios de los siglos. Bastante desfavorable es, por ejemplo, el juicio de Pollnow—y no me refiero a los resultados, sobre los que hoy apenas si puede caber una diversidad de opiniones, sino al impulso en sí que aquel canon inicia. Según él, la tendencia al análisis echó a perder el plan: «La estructura lógica de ese método va definida por el racionalismo de la ciencia empírica de la naturaleza, llevando así a disgregar de la totalidad del cuerpo las características y a aislar de la unidad del ser las cualidades anímicas. Se construye el carácter como un mosaico de partes elementales, y se le somete en una objetivación racionalista al mismo tratamiento que a los datos de la naturaleza.» «Vense tan sólo signos y designaciones donde existe íntima unidad, llegándose a fin de cuentas a una suma de significaciones, *en vez de* a una estructura total, cerrada y plena de sentido.»

Se oyen hoy con mucha frecuencia reproches al pensamiento atomizador; no sólo pronunciados, como en este caso, en contra de la semiótica antigua, sino muchas veces también de un modo programático en contra de todo «el análisis científico-natural» de la expresión en el siglo XIX. Cierto que de vez en cuando tienen razón estos reproches; pero también con mucha frecuencia me parecen injustos. Tratemos de ver claro lo que significan esos reproches. Todos los que se han ocupado de alguna manera, y dondequiera, de la expresión artísticamente elaborada subrayaron y se dieron clara cuenta de aquella «íntima unidad» del fenómeno de la expresión y de la participación de todo el cuerpo en ésta. Tal es el caso de Piderit y Bell, y naturalmente ello es aplicable en

medida superior al observador teatral Engel. Para presentar su principio explícitamente formulado, que la expresión emocional del actor no ha de verse contradicha en movimientos de otros órganos del cuerpo, o incluso anulada por éstos, cita Engel una anécdota. El cómico inglés Garrick, célebre por sus representaciones de Shakespeare, vió actuar a un colega francés, y preguntado por éste sobre su impresión, le contestó: «Ha representado usted el papel del borracho con mucha exactitud y aun con dignidad, cosa que en tales papeles resulta difícil armonizar con la exactitud; sólo que—si usted me permite esta pequeña tacha—su pie izquierdo lo encontré demasiado tímido» (I, 309, y luego, especialmente, págs. 375 y ss.). Ahora bien: a nadie se le puede negar el haber desconocido que *el pie izquierdo no debía ser demasiado tímido;* de ningún modo a Darwin, por ejemplo, que estudió el complejo de la expresión en hombres y animales con tacto ejemplar, encuadrándola en el conjunto de las regiones expresivas del cuerpo. Tampoco podría mantenerse frente a Wundt el reproche de haber desconocido esa circunstancia. ¿Por qué vamos a presumir que la fisonómica aristotélica fué, en principio, «atomista»?

Caso de que esto fuera verdad, no podría entonces considerarse la fisonómica antigua como auténtico brote, sino como bastardo del pensamiento platónico-aristotélico. Porque Aristóteles no escribió, así como por descuido, en alguna parte su principio de que el todo es anterior a la parte, sino que lo aplicó en rigorosa consecuencia en todas las partes de su sistema, aun en las más alejadas de la «prima philosophia», y como padre del pensamiento morfológico nunca fué ciego a *lo estructural*. Me hallo muy lejos de creer que todo lo bastardo es inferior, ni que en el pensamiento griego no haya algún lugar para la composición *en mosaico*. La concepción del pensamiento atomista demuestra lo contrario. No: lo que pasa es que algo puramente histórico habla en contra de la interpretación de Pollnow; me refiero al hecho de que hasta Baptista Porta, con su libro *De humana physiognomia libri VI*, apparecido en 1592, se creyó con uniformidad trabajar en la fisonómica de molde aristotélico.

2. *Goethe y Lavater: la morfología de Goethe. Goethe y Aristóteles.*

Siempre que preferentemente se trate de extraer enseñanzas de la historia, viene repitiéndose machaconamente: dejad que los muertos entierren a sus muertos. En la historia de la fisonómica ha ocurrido una vez que dos personalidades, una fecunda y otra infecunda, han trabajado juntos en la misma obra: hablo de Goethe y Lavater. Tanto el uno como el otro se sentían vinculados al programa antiguo, y, con todo, cada uno vió en él algo distinto. Gundolf ha destacado esto acertadamente, según mi opinión, en su libro sobre Goethe (en el capítulo Fisonómica, págs. 223 y ss.): «Lavater toma al hombre como un alma aislada y situada fuera de la naturaleza, y considera el cuerpo como la letra de los sentimientos o propiedades anímicas; toma, pues, cuerpo y hombre de un modo estático y moral, mientras que Goethe les considera a ambos de un modo físico y dinámico.» «Para Goethe es el hombre un símbolo especialmente claro de las fuerzas divinas que obran y transforman el todo; resulta así el hombre para Goethe la medida del todo, y el estudio del hombre corporal se reduce a una aplicación de aquel mismo sentimiento cósmico, que ha cantado a Ganimedes, a Prometeo creador y a Mahoma, el omnisensitivo. A este respecto son sus conquistas fisonómicas la fundamentación de su «morfología» posterior—ésta no es otra cosa que la explanación conceptual de aquel sentimiento cósmico del que brota la poesía del *Sturm und Drang*.»

Lejos estoy yo de querer buscar en la concepción antigua el monismo específicamente goethiano y, junto con éste, su momento «dinámico». Aquella concepción antigua es totalmente estática, y más cerca de ella está Lavater. Unicamente lo relativo al «método científico-natural» puede hallarse en los griegos desde el punto de vista de Goethe; en temas de morfología trabaja Goethe en un plano nuevo—es claro—, pero siempre con el *concepto aristotélico de la forma*. Y creo que, a partir de aquí, se ha de interpretar lo que podemos reconocer en la fisonómica de fecundo germen. Bien es verdad que los griegos no buscaban (como Lavater) más que un sistema de clichés fijos, cuando estudiaban como fisónomos las figuras de los animales, mientras que Goethe «hace entrar en el círculo de sus consideraciones las formas craneanas de los animales, con el presentimiento osteológico de que la naturaleza tiene un viejo capricho por organizar sus criaturas a lo largo de múltiples escalones, y que estamos más cerca en los escalones pri-

mitivos de ese capricho, de esa ley, de esa técnica» (Gundolf, págs. 226 y ss.). Difícil resulta decir a quién de los dos dará en mayor parte la razón a la hora de ahora la morfología general. Pues todo el mundo está de acuerdo en que no es cuestión de una línea tan sólo que vaya desde la estructura de los infusorios hasta el hombre, sino que hay más bien diferentes «clichés» y más de una línea en distintas familias de animales. Lo mismo que por otra parte se reconoce la idea goethiana de la modulación de las formas dentro de cada reino.

Dos momentos son propios del análisis sutil de la morfología moderna: *primero,* las relaciones estructurales de la parte para con la parte y de las partes para con el todo; *segundo,* la relación entre forma y función («la presencia de funciones físicas en la forma», como dice Gundolf); pero en uno y otro caso las conclusiones y la construcción se refieren al todo.

Para el autor de la fisonómica seudoaristotélica es una cosa corriente la evidencia de estas relaciones. Así, en el 28 se dice:

> «Pues cada uno de los signos particulares ha de adaptarse al todo. Hay un procedimiento recomendable que consiste en concluir de una cualidad a las afines, y es el llamado silogismo fisonómico. Así, el hombre desvergonzado y mezquino es seguramente también ladrón y tacaño; lo mismo que el ladrón es a su vez desvergonzado y el tacaño es mezquino.»
>
> Del mismo modo recomienda anteriormente (pág. 23), como «un procedimiento que aun nadie ha intentado», el concluir de una cualidad a otras que habitualmente se hallan ligadas con la primera: «Supongamos que nos hallamos ante un hombre colérico, gruñón y amargado; entonces podremos decir, sin más, que el tal es también envidioso; y el fisonomista puede concluir de las primeras cualidades a la última, si bien no se halle ningún signo especial de envidia. Este es el procedimiento verdaderamente filosófico, etc...»

Podríamos traer a cuento el conocido dicho de Goethe en las *Conversaciones* con Eckermann: «Existe en los caracteres una cierta *necesidad,* una cierta *consecuencia,* en virtud de la cual, junto con tal o cuál rasgo fundamental de un carácter, se hallan otros rasgos secundarios. Cuando he hablado con uno un cuarto de hora me gustaría dejarle hablar dos horas.» Esta coincidencia no constituye nada de extraordinario, pues en las ideas morfológicas se dan la mano Goethe

y Aristóteles. Y acaecía en la fase germinal de nuestras ciencias que lo tratado bajo la rúbrica «fisonómica» implicaba virtualmente lo que hoy vienen verificando los morfologistas exactos sobre un plano moderno y con medios modernos. Ni hay que dejar aparte en rigor, en el terreno de las ideas, lo que en los nuevos ensayos se adscribe al tema «estructura corporal y carácter». Uno de los más afortunados y audaces entre los que han inyectado nueva vida en ese radio de la investigación, E. Kretschmer, ha esbozado la línea que lleva hacia atrás desde él mismo hasta las ideas de la antigua teoría de los temperamentos; está de acuerdo con los médicos antiguos en dar una importancia decisiva a la *psicoquímica* para los temperamentos, y ha mostrado indicios morfológicos para una distinción de los hombres, según los tipos temperamentales (distinción que, según su hipótesis, se funda químicamente). Este es un segundo sector de verificación para la fisonómica, que no se distingue del primero en rigor; es decir, se trata nuevamente de los gérmenes de la fisonómica que se han venido a demostrar científicamente fecundos. Podemos, pues, resumir diciendo que, históricamente, la ciencia exacta de la morfología moderna ha salido del *seno de la antigua fisonómica.*

3. *La crítica de Lichtenberg a toda fisonómica. Su apología de la patonómica. Lichtenberg y Goethe. Teofrasto, La Bruyère y Goethe.*

Georg Christoph Lichtenberg (5), el contemporáneo y agudo crítico de los fragmentos de Lavater, separa con todo cuidado la fisonómica, en el sentido estricto de la palabra, de la *patonómica* o semiótica de los afectos, es decir, «el conocimiento de los signos naturales de los movimientos del ánimo en todas sus gradaciones y combinaciones» (429). Es instructivo cerciorarse de si entre sus argumentos, que él mismo reduce al final a nueve, se encuentra algo en contra de la morfología general y de las hipótesis al estilo de las de Kretschmer. Respuesta: sí. Se impone la aseveración de que este agudo observador y acechador de los hombres no halló pie ni fundamento en los hombres para nada semejante a esas hipótesis citadas. El mismo era un caricaturista muy admirado; examinó los dramas de Shakespeare en busca de aforismos fisonómicos e indicaciones escénicas, sin encontrar, lo mismo que en su experiencia en el trato con los hombres, nada firme que valiera la pena;

(5) "Ueber Physiognomik", 1778. *Vermischte Schriften,* 3 bd.



el dicho del César de Shakespeare que eligió Kretschmer como lema de su libro se le escapó: «Hombres gruesos a mi lado quiero de cabeza calva y que a la noche se duerman en seguida» (6). Su búsqueda iba dirigida con excesiva unilateralidad (debido a la oposición que en él excitaron los propósitos misioneros de Lavater) a los estigmas corporales de malvados y buenos chicos; y esto es lo que niega con razones convincentes.

Acaso era en él mayor que su interés para lo típico, la entrega entusiasmada al fenómeno individual y a su análisis. Con ocasión de un experimento radiofónico sobre el tema «la voz y la personalidad», que realizamos aquí en Viena, me sorprendió, por ejemplo, el relato de Lichtenberg sobre su intento de representarse el cuerpo adecuado a la voz de un guardia nocturno que le molestaba constantemente. Se le representó alto y magro, y se equivocó. Destaca de un modo bien claro que esas cualidades se introducen en la imagen en virtud de parecidos de la voz con la de otras personas conocidas (490 y ss.). Exactamente iguales son los resultados de H. Herzog, quien informará en la *Revista de Psicología* sobre el antedicho experimento radiofónico.

Por otra parte resulta interesante que Lichtenberg, al proponer algunas posibilidades positivas comprobadas por él para interpretar la intimidad por lo exterior, remite casi con las mismas palabras que Goethe del cuerpo desnudo al medio creado por el hombre. Escribe Goethe en sus observaciones generales al libro de Lavater:

> «Apenas si puede uno abstenerse e emplear frecuentemente las palabras fisonomía, fisonómica, en un sentido harto amplio. Esta ciencia concluye de lo exterior a lo íntimo. Pero ¿qué es lo exterior en el hombre? No ciertamente su desnuda figura, ni sus gestos espontáneos que delatan el juego de sus fuerzas interiores. Estado, hábitos, posesiones, vestidos; todo modifica y encubre al hombre. Parece en extremo difícil y casi, casi imposible llegar a su intimidad a través de esos velos e incluso hallar en esas propiedades extrañas puntos de apoyo, basándonos en los cuales pudiéramos concluir con seguridad su esencia. Pero no hay que desconfiar. Lo que rodea al hombre no obra únicamente sobre él, sino que de retroceso obra también el hombre sobre ello, y al mismo tiempo

(6) El dicho procede, como he podido comprobar, de Plutarco (*César*, capítulo 62). Engel ha rebuscado también a Shakespeare a la caza de descripciones de cuadros patonónicos, y ha hecho un botín mucho más rico.

que se deja modificar, modifica él a su vez todo su contorno. Y de este modo, los vestidos y los muebles de un hombre permiten deducir el carácter de éste. La naturaleza forma al hombre, pero éste se transforma, y esa transformación es a su vez natural; el hombre, al verse situado en el inmenso cosmos, se cerca y amuralla en otro más pequeño dentro del primero, adornándolo a su imagen. La circunstancia y el estado del hombre pueden decidir lo que ha de ser el contorno de éste; pero en todo caso es muy importante el modo cómo el hombre se deja determinar. Puede adaptarse con indiferencia a las maneras de sus semejantes, por la sencilla razón de que así vienen las cosas; y esta indiferencia puede llegar al abandono. Pero también pueden observarse en él la meticulosidad y el celo, bien que se anticipe tratando de salvar el escalón próximamente inmediato, o bien—lo cual es muy raro—que retroceda, al parecer, un escalón de su puesto. Espero que nadie me tomará a mal esta mi ampliación del dominio de los fisonomistas. Entra en éste, en parte, toda relación humana, y en parte resulta la empresa de aquéllos tan difícil, que no se les ha de censurar por que se apoderen de todo lo que con más rapidez y facilidad puede llevarles a su gran objetivo.» (Citado por Gundolf.)

Aproximadamente, lo mismo insinúa Lichtenberg (págs. 518 y ss.), y un escriturista podría traer aquí a cuento una sentencia del libro del Eclesiástico: el discreto descubre al hombre en sus gestos, pues sus vestidos, su risa y su andar le manifiestan (7). Respecto al razonamiento propuesto por Lichtenberg: «a base de las acciones conocidas de un hombre, para cuyo ocultamiento no cree tener motivo alguno, descubrir otras acciones no confesadas por él»—razonamiento que Lichtenberg cuenta entre los métodos más fecundos—, puede decir el historiador enterado: *primero*, que ese procedimiento parece hallarse hoy entre los puntos de apoyo más prometedores para una investigación caracterológica. Se parte de indicios ofrecidos por obras seguras, pero aisladas, del autor y de estudios vivos del hombfre activo. *En segundo lugar*, no puede olvidar el historiador una referencia a La Bruyère, quien había propuesto también utilizar las acciones accesorias como fuente de cono-

(7) El tema "traje y expresión" bien vale una monografía. En el libro de J. C. Flugel *The psychology of clothes* (London, Hogarth Press, 1930) encontrará el lector, cómoda y competentemente ordenado, todo lo que los diversos sabios han dicho acerca de los probables fines de los primeros vestidos del hombre.

cimiento. La caracterología de Teofrasto, el discípulo de Aristóteles, es algo diferente; pero se halla concebida también como una característica a base de datos contenidos en clichés fijos de acciones. Para quien no vea en la exposición más que lo capital, pasará Teofrasto por el primero de los *behavioristas* entre los cultivadores de la caracterología. Si quieres describir al liberal y al avaro represéntatelos en una serie de situaciones adecuadas y dinos cómo se *conducirá* el uno y el otro. Tal es la receta principal de Teofrasto, y esto es psicología objetivista, no subjetivista: es *behaviorismo*. Claro que no hace falta advertirlo: se trata de un behaviorismo en germen.

Gundolf ha visto el asunto no de otro modo, esencialmente, a como yo aquí lo describo y así ha clasificado a Goethe. Coloca el fragmento de Goethe acerca de Bruto (incluído en las reflexiones sobre el libro de Lavater) al lado de Teofrasto y La Bruyère, reconociendo en él «aportaciones para una ampliación y ahondamiento en Alemania del género que entre los griegos representan de un modo clásico Teofrasto y entre los franceses La Bruyère: el género de los «caracteres», o sea descripciones de tipos humanos tomadas de individuos y estilizadas en sus rasgos esenciales». «Hubiera podido surgir así un museo de las formas básicas más interesantes de hombres, una colección completa para la historia del hombre en sus formas naturales y de cultura, tal como lo intentaron Teofrasto y La Bruyère, el uno con una colección de cualidades fijas y el otro mediante una colección de gestos. En Goethe hubiera sido una colección de fuerzas, actividades y seres animados» (pág. 233) (8). Las manifestaciones de Goethe sobre Bruto llevan al frente un grabado en cobre de éste y quedan, por lo tanto, encuadradas en la fisonomía goethiana, emparentada con la de la antigüedad.

4. *C. G. Carus y la morfología de la figura humana. Un programa amplio. El romanticismo en Carus. Ejemplo: la mano humana. Crítica.*

La idea de una morfología simbólica de la figura humana quedó sin desarrollar por Goethe y floreció como tronco de un modo incierto

(8) La última frase no tiene un sentido claro si se la toma aislada. Gundolf quiere decir: Goethe hubiera buscado estructuras, modelos estructurales, en los que se habrían podido aprehender análisis objetivos y subjetivos (diríamos con expresión moderna), lo mismo que el condicionamiento del hombre, en una doble aportación de factores, *desde* fuera, y su propia actuación modificadora, *hacia* fuera.



y difícil de precisar en las distintas ciencias morfológicas particulares. Carl Gustav Carus, en su libro *Simbolismo de la figura humana (Symbolik der menschlichen Gestalt,* 1853, editado nuevamente por Th. Lessing en 1924), piensa sistemática y conscientemente igual que Goethe y trata de completar los esbozos de su maestro. De lo que se trata, dícese en el libro, es de averiguar el plan que determina lo exterior y lo íntimo en el hombre. En él se estudia primeramente lo característico de los órganos (organoscopia), luego su relación con las cualidades anímicas (fisonómica), deduciendo lo que aportan los afectos momentáneos y lo que anteriormente han aportado los afectos ya pasados (patonómica). En realidad, desarrolla Carus únicamente la fisonómica a base de una organoscopia y descuida la patonómica.

Esta fisonómica abunda en colores vivos; en primer plano están las cuestiones relativas a la estética de la figura humana, pero no muy destacadas de todas las demás, por las que se pregunta y trata de responder: el elemento fisiológico, situaciones generales de la vida, historia de ésta, tipo caracterológico, individualidad, etc. Como esta estética forma el suelo del que se nutre toda la fisonómica, merece una corta referencia.

Toda gira en torno al tipo «medio», que representa el caso estético ideal y del que se desprenden por desviaciones los tipos y casos más interesantes en fisonómica. Carus define al hombre medio desde el punto de vista *métrico*, según medidas y proporciones absolutas. El peso del hombre medio, por ejemplo, son 60 kilogramos—el hombre pesa algo más, y la mujer, algo menos—. La unidad proporcional es el módulo, es decir, un tercio del largo de la columna vertebral del hombre en marcha. En el caso ideal son los brazos tan largos como toda la columna vertebral (tres módulos), y de la misma magnitud es el perímetro de la cabeza; la largura de la cabeza y de la mano importa también un módulo, etcétera...

Se pasa luego de las medidas a las valoraciones, con especulaciones sobre la tesis de que «ningún otro viviente de la tierra está como el hombre organizado en orden al predominio de la vida superior nervosensitiva sobre la simple vida orgánicomaterial» (página 37). Cosa que constituye, por cierto, una sabiduría bien barata, pues ya en los griegos se encuentra tal afirmación, que anima casi todos los ensayos antiguos de fisonómica. En resumen: el hombre medio constituye la proporción estética ideal, siendo

funcionalmente el mejor dotado; cualquier desviación de él constituye una variante de inferioridad.

Junto a éste hay, según Carus, todavía otros modelos, parejas de contrarios, como masculino-femenino, joven-viejo, pueblo diurno (caucasianos)-pueblo nocturno (negros), etc. Estos conceptos son puramente empíricos y no contienen juicios de valor. En los casos concretos determina primeramente Carus las desviaciones del tipo medio ideal, calcula luego la expansión y nivel del desarrollo en la adaptación funcional y considera por fin el papel que juegan la estirpe, edad, raza.

Refiere luego Carus lo obtenido de las formas orgánicas a la *constitución, temperamento* y *disposiciones espirituales.* Entiende por constitución las «peculiaridades del individuo humano con arreglo a las condiciones de su vida orgánica íntima; naturalmente, los motivos para una clasificación los han de ofrecer aquí cada uno de los grupos mayores de órganos de nuestra physis, que la ciencia designa con el nombre de sistemas». De este modo halla una constitución *cerebral, arterial, humoral,* etc. Volvemos a encontrarnos en estas consideraciones, basadas sobre la prevalencia, el esquema que ya antes de Carus modificaron los franceses y que incluso apunta en los tipos de Kretschmer. Los franceses hacen resaltar, según el elemento trófico, el tipo *cérébral, respiratoire, musculair* y *digestif,* diferenciándolos uno de otro; Kretschmer, sus tres conocidos tipos (normales) de estructura corporal. El germen para tales análisis lo encontramos también en los griegos, y sus resultados más visibles y seguros han pasado a la morfología comparada de los animales.

Si la relación que existe entre los sistemas orgánicos por su desarrollo constituye en Carus el núcleo de las reflexiones sobre la constitución, lo relativo al tema, «temperamento», subraya con algo más de vigor la relación que ha de existir entre las funciones psíquicas superiores y las «puramente orgánicas». Aquí establece Carus una forma general y básica y otra de vértice o punta de los cuatro temperamentos antiguos. El temperamento «elemental» está a la base de la humanidad específica, y el «psíquico», en el vértice. No entiendo con claridad cómo se compadece esto con el temperamento colérico-sanguíneo, etc. Nombremos por fin de un modo sumario en la tipología de las «disposiciones psíquicas» que puede predominar en ellas la participación de los sentidos o del cerebro (entendimiento) en el *habitus* espiritual de un hombre.

Planteemos después de todo esto la pregunta ingenua: ¿De qué

trata, en realidad, la fórmula romántica del «simbolismo» de la figura humana? Esta palabra, símbolo, está cargada para los románticos de presentimientos, conocimiento y veneración. Los fisónomos románticos consideran la figura humana como el vaso en que asienta lo divino, aproximándose a nuestros sentidos; es una imagen y una comparación. La ciencia que trata de esa figura es, por lo tanto, una hermenéutica. Interpreta en el todo del cuerpo las proporciones y los rasgos particulares; toma en consideración, por ejemplo, la delgadez y advierte al hombre entendido que no ha de ver lo mismo en todo caso de delgadez; pues es seguro que hay una delgadez *avara* y otra *espiritual* y quizás algunas más todavía; por lo tanto debemos conocer el idioma simbólico de la delgadez que se manifiesta sensorialmente. Y además hemos de leer e interpretar lo que cada órgano del hombre lleva en sí oculto a la mirada del profano, pero deja aparecer a la del fisónomo. Carus revive mucho de lo que a lo largo de los siglos se ha acumulado en la hermenéutica de la frente humana, del ojo, de la mano, etc.

Tomemos como ejemplo la mano, que a Carus le interesa especialmente. Primero vienen a cuento, como es natural, las medidas: El largo de la mano = 1 módulo; luego las relaciones de la mano en su parte media y del largo de los dedos con los artejos de éstos, expresados en minutos de módulo (1/24 módulos). La mano del hombre, en general, ocupa el punto medio entre las medidas extremas, tomando en cuenta las extremidades anteriores de los otros animales; a Carus se le ocurre indicar la posición extrema que ocupan a derecha e izquierda de la mano del hombre, las aletas de los peces y las alas de los murciélagos. Y, luego de acabar con los cálculos, deja aparte el lápiz y considera las funciones de la mano; ésta es hábil igualmente como instrumento sensitivo y motor. El caso cero se presenta en el tipo, cuando una y otra función son demasiado bajas, y el caso límite, cuando ambas son igualmente altas; si no, nos encontramos con un desarrollo unilateral de la mano en el sentido especialmente sensitivo o aprehensor (motor). Carus polemiza en este terreno con otro especialista (D'Arpentigny), citándole muy a menudo; también éste empieza sus consideraciones con la mano elemental, y las continúa luego con las formas de mano *artística, útil, filosófica, mixta.* Vemos aquí cómo el aluvión de la época «científico-naturalista», a la que Carus pertenece, trae consigo una revolución aún en la tranquila parcela de la quiromancia, muy respetada en la historia, adaptada a los gustos de la época.

Por fin se trata de las diferencias de la mano según la raza, la estirpe y la edad. En los casos en que el resultado se aparte del que cabía es-

perar por la edad, la estirpe y la raza efectivas, manifiestan los rasgos infantiles o seniles, masculinos o femeninos, caucásicos o negroides de la mano en cuestión, los rasgos esenciales correspondientes del sujeto a que aquélla pertenece.

El capítulo sobre la quiromancia es uno de los que más meticulosamente ha pensado Carus. Un tema para un concurso podría ser la pregunta de si Goethe habría quedado contento con el citado capítulo. Bien puede ser que hubiera reiterado su objeción: ¿qué es, en definitiva, lo exterior del hombre?, y exigido una variación del programa de la fisonómica de la mano en el sentido de Lichtenberg, por analogía con el sombrero torcido o la corbata mal anudada. Desde un punto de vista actual cabe decir que la fisiología de la mano en que se apoya Carus es enteramente primitiva y no pasa de superficialidades; acaso podamos decir lo mismo en su ciencia anatómica y antropológica sobre la mano (9). Pero mi intención ha sido aclarar por lo menos con un ejemplo el «aspecto» de una fisonómica relativamente moderna.

5. *El contenido de la patonómica, según Lichtenberg. Aportaciones antiguas. El impulso científico procedente de los problemas del teatro del siglo XVIII. Lessing, Engel, Sulzer.*

La primera pregunta que ahora se ofrece en una consideración metódica-objetiva es cómo se comporta la *mímica* respecto de la fisonómica: si, por ejemplo, el nombre de «patonómica»—formado ya por Lichtenberg—constituye una delimitación útil para la mímica. En el «pathos» van mentadas, naturalmente, vivencias actuales, movimientos del ánimo que un sujeto «padece», pero también estados duraderos y pasiones. De acuerdo con esto, las manifestaciones en que se las conoce no son únicamente los movimientos actuales de expresión, sino también impresiones que conservan su rigidez en los rasgos de la cara. El escéptico Lichtenberg amonesta a sus contemporáneos por una aceptación excesivamente rápida de esas huellas (durables) y de su posibilidad de interpretación. Apenas habrá hoy nadie que se sienta tentado a contradecir a Lichtenberg cuando éste afirma que no todo lo «sufrido»—por

(9) Con el objeto de formarse un juicio históricamente exacto, compárese lo que aquí va dicho con el libro de Ch. Bell *Brigewater Treatise on the Human Hand;* es un libro popular, de tendencias apologéticas. Y, sin embargo, nunca más marcada que en él la distancia que hay entre dilettantismo y ciencia.



muy fuerte y durable que haya sido—imprime en el hombre improntas tales que éste quede, sin más, incluído en el tipo «designado» por aquéllas. Y aun en el caso de que esas improntas existan, ¿quién puede asegurar que él es capaz de separar con cierta nitidez y seguridad en la tabla, tantas veces descrita y emborronada, del campo de expresión *en caracteres chinos,* lo importante para la patonómica, de los surcos, no importantes en este sentido, que la vida deja tras sí, aun sin que en ella vengan a sumarse el clima, la edad y las enfermedades? Más corriente y segura es también aquí una interpretación que tome en cuenta los movimientos impresos por el «pathos». «La avaricia, la mendicidad tienen su librea propia, por la que se pueden conocer tan bien como el soldado por su uniforme o el deshollinador por el suyo. Una mínima partícula traiciona la mala educación, y la forma de nuestro sombrero o la manera de ponérnoslo declara nuestra condición o fatuidad» (páginas 106 y ss.).

En esto tiene ciertamente razón, y el teatro, lo mismo el vivo que el conservado en la pantalla, vive precisamente de esa razón. El factor más importante de la manifestación patonómica es el movimiento, en todas sus formas, claro es, incluída la voz modulada y todo lo que a partir de aquí puede considerarse en las creaciones del hombre aisladas, en su ergon, como movimiento y energía petrificados. Ello constituye, por lo menos, el primer plano de la expresión que se manifiesta sensiblemente ¿Podremos, a partir de aquí, trazar una frontera científica precisa entre la idea antigua de la fisonómica y la mímica que hasta la época moderna no se ha elevado a problema científico? Aplacemos por ahora la respuesta y pasemos a estudiar la historia de la mímica.

En todas las investigaciones de la fisonómica se encuentra el historiador con reflexiones que pertenecen a la mímica; en los escritores griegos y latinos se encuentran principalmente en los tratados de retórica y danza (Cicerón, Quintiliano, Luciano, Claudiano, Gelio, etc.), y se hallan extractadas por orden en las ideas de Engel. Fülleborn falla en esta materia porque se limita a la historia de la fisonómica. Un libro muy instructivo es el de Carl Sittl, *Die Gebärde der Griechen und Römer (Los gestos entre los griegos y los romanos)*, 1890; pero de acuerdo con su programa no da las doctrinas de los antiguos mímicos más que incidentalmente y como fuentes para su tema. El que se interese en ello encuentra, sin embargo, como apéndice al libro de Sittl el texto latino de la *Doctrina de Quintiliano sobre el gesto.* Una mirada retrospectiva a la historia que promueva los problemas reales tiene la misión de describir el desplazamiento del interés científico de unos a

otros. Si los datos no engañan, ese desplazamiento ha tenido lugar con posterioridad a que los actores renunciaron al empleo de la careta; parece que esto ocurrió por primera vez en la época barroca, en relación con los nuevos problemas teatrales (10). En todo caso, el primer sistematizador de la mímica, J. J. Engel, se siente como perfeccionador de un movimiento que hasta el siglo XVII no halla un camino propio. Su precursor más importante es Lessing; su continuador, Sulzer. Pollnow compara la concepción de Lessing sobre la «elocuencia del cuerpo» del actor con la de Sulzer en un paralelismo de pasajes, es decir, en un aspecto tan sólo; punto de vista que desde entonces no ha desaparecido de la discusión. Damos juntas a continuación dos citas tomadas de

(10) En el capítulo, de un alcance extraordinario, "Mímica y arte escénico" de su libro *Estética y ciencia general del arte,* escribe Dessoir: "Teoría y práctica del arte dramático oscilan, desde los tiempos de los trágicos griegos, entre la doble oposición idealismo = realismo, mímica de la palabra = mímica de los gestos. Los comediantes idealistas prefieren de costumbre lo retórico, mientras que los realistas abandonan la belleza del discurso, refocilándose en sus dotes expresivas. No dudo en confesar que es en estos últimos donde veo a los representantes capitales de un arte mímica independiente. Porque en el cuerpo se expresa el estado espiritual íntegro, y no sólo una vibración fugitiva de él, como si en verdad el alma fuera una *idea corporis.* En cambio, los procesos anímicos aislados enteramente del cuerpo, a los que da expresión la palabra, no de modo diverso a como lo hace el mudo signo escrito, no corresponden fundamentalmente al arte escénico, sino al arte poético." Esto es quizá muy atinado en la "práctica"—cosa que yo no estoy en disposición de juzgar—; pero la "teoría" que a ella corresponde no se ha ocupado, que yo sepa, ni en la antigüedad ni en la Edad Media, en serio con los problemas de la mímica. No se conoce ni un solo caso, ni siquiera en el Renacimiento, hasta hoy, que un actor haya dado un impulso a la mímica científica. Por lo que hace a la antigüedad y a la Edad Media, depende ello acaso de una postura que Dessoir cita en la fórmula que le dió Schinkel: "En opinión de Schinkel, el teatro de los antiguos ha evitado todo vulgar engaño, y con la "indicación simbólica" del lugar ha creado aquella "ilusión verdadera e ideal" que no es capaz de producir "un teatro moderno con todos sus bastidores y bambalinas" (305). Tratándose de tal postura, en las tablas sería contrario al estilo el permitir al actor la libertad de usar las capacidades expresivas de su cuerpo en un sentido realista, regodeándose en ellas (para usar los términos de Dessoir). Sería instructivo consultar a este respecto, con miras a una comparación, el arte escénico de los chinos. Sólo lo he visto una vez en San Francisco, y se trataba de ademanes en extremo simbólicos. Supongo que los gestos de los comediantes antiguos y medievales se caracterizarían igualmente, comparados con los de hoy (exceptuando, claro es, las farsas), por un grado muy alto de estilización y simbolismo. Y esto es, sobre todo, lo que aquí nos interesa.

Pollnow. De Sulzer: «Todo sucede mecánicamente, sin intervención de nuestra conciencia... No hay teoría alguna de acuerdo con la cual demos a nuestra cara los rasgos de la tristeza. Pero si *en realidad* estamos *tristes*, todos los elementos entran de por sí en la figura correspondiente.» De Lessing: «Yo creo que si el actor sabe imitar todos los rasgos y señales exteriores, todos los cambios del cuerpo que, según la experiencia nos enseña, expresan algo determinado, su alma pasará por sí misma, a consecuencia de la impresión que los sentidos sobre ella producen, al estado adecuado a tales movimientos, posturas y voces. El verdadero y único modo de estudiar el arte dramático es, pues, *aprender* esos movimientos, posturas, etc., de un modo mecánico, *pero fundado en reglas invariables*, de cuya existencia todo el mundo duda.»

Bien se ve lo que anda en juego: el actor había llegado a sentirse inseguro en la artesanía de su oficio mímico y se veía ante nuevas tareas, posibilidades y planos de libertad, al tiempo que alboreaba la reflexión científica sobre la mímica. Los artículos teatrales de Lessing repiten una tesis que es el punto de partida de Engel: «Tenemos actores, pero no un arte teatral. Si en tiempos pasados lo hubo, nosotros no lo poseemos ya; se ha perdido y hay que inventarlo desde el principio mismo. Mucho se habla en diferentes naciones sobre ello; pero yo apenas si podría indicar dos o tres reglas claras y precisas, que todo el mundo conozca y con arreglo a las cuales se pueda dispensar alabanza o censura al actor en un caso concreto.» Parece que las crisis teatrales suelen ir siempre acompañadas, por parte de los críticos, con el mismo estribillo sobre el arte perdido; pero en esta época constituía la búsqueda de algo práctico y nuevo el punto inicial de un movimiento que llega hasta nuestros días. Dessoir, en el libro citado (págs. 301 y ss.), ha formulado exhaustivamente, a base de un conocimiento empírico de la materia, todo lo que hay que decir sobre las dos recetas de Lessing y Sulzer, diametralmente opuestas en apariencia tan sólo; y, por tanto, no nos resta sino referirnos a él (11). Por de pronto son dos los tipos de actores que en las fórmulas de Lessing y Sulzer se hallan toscamente esbozados. Ahondando teóricamente algo más se echa de ver que en toda expresión ennoblecida por el arte se hallan elaborados los dos factores de la expresión primitiva, factores que luego más tarde distinguiremos con los términos de *resonancia y proceder por indicios*. Según esto, se comprende ya que la fuerza creadora del uno en el primer caso

(11) Comp. sobre esto también Engel, I, 101 ss.

y del otro en el segundo puede arraigar con más vigor o elevarse a una mayor altura.

6. *La obra de Engel como conclusión del período. Fisonómica y patonómica. La fisonómica moderna. Una propuesta terminológica.*

Hay veces en que se puede comprender el carácter de todo un movimiento científico con la mayor seguridad en su primer ensayo sistemático. Un libro publicado en 1785-86, las *Ideas para un sistema de mímica*, de J. J. Engel, contiene el primer intento moderno sistemático en el dominio de la patonómica, y no es posible hacerse una idea ni comprender la teoría de la expresión del siglo XIX sin haber estudiado a Engel. Fué una lástima que Lessing dejara incumplida su promesa de escribir algo parecido; como también lo fué que Goethe no escribiera una fisonómica o caracterología. Porque el pensamiento aletargado de los filósofos posteriores de la Ilustración, a los que Engel pertenece, no podía dominar enteramente la tarea ante la que se veía situado: hallar una axiomática a la teoría de la expresión. Pero, a fin de cuentas, Engel queda en sus explicaciones teóricas muy cerca de su base de observación, y observador excelente sí lo era. Su campo de experiencia fué el teatro, los gestos del actor, y domina como nadie antes de él ese terreno. Queremos dedicar un estudio especial a sus *Ideas*, y por ello renunciamos aquí a un análisis detallado. Precisemos, sin embargo, ya de antemano, que en el centro de la teoría de Engel se halla la *acción* del que se expresa, lo que para él quiere decir del actor que se expresa en las tablas. Engel ha procedido de acuerdo en todo con lo que Lichtenberg había designado como posible y deseable. Y también Lichtenberg fué un buen observador en cosas de teatro; por ejemplo, ha descrito y acechado con entera competencia a Garrick, el gran intérprete inglés de Shakespeare.

Engel no roza el terreno de los problemas morfológico-fisonómicos, y así ha seguido la cosa hasta en toda la serie de investigadores del siglo XIX, que comienza con Charles Bell y acaba, en cierto modo, con Wundt. Muy justamente, Pollnow abarca toda esa línea en conjunto, en su ojeada esquemática; tampoco le ha salido como por descuido de la pluma la etiqueta «análisis de la ciencia natural». Porque de hecho fueron médicos los que tomaron la palabra en la teoría de la expresión, a continuación de los críticos teatrales del siglo XIX, que se agrupan en torno a Engel; incluso Wundt trata de la expresión en su libro sobre

el lenguaje como un psicólogo médico (fisiólogo) o desde el punto de vista psicofísico. Hasta aquí el encasillado que efectúa Pollnow va bien. Pero no acierta en todo, y el asunto contiene más de lo que parece. El campo por el que Goethe se interesa en morfología no puede ciertamente separarse de las cuestiones científico-naturales y médicas; y su heredero más concienzudo, el fiel administrador de las ideas morfológicas de Goethe, Carl Gustav Carus, no habría necesitado su oficio de consejero en medicina para imponerse como naturalista. Sin embargo, es seguro que ni uno ni otro son naturalistas en el sentido de Pollnow. Lo que pasa es que la división histórica decisiva era otra bien distinta. Se trataba de creyentes e incrédulos en asunto de fisonómica morfológica, y el citado grupo de médicos pertenecía al círculo de los incrédulos o escépticos, como Lichtenberg.

Hasta nuestros días no ha salido a luz el nombre de fisonómica, juntamente con sus problemas. Por el momento no parece haber modo de evitar los pensamientos que preocupan al teórico sobre si se habrá de adherir a los que llaman fisonómica a todo el complejo de los problemas, o bien si abogará por una separación terminológica en fisonómica y patonómica (o mímica). Yo me declaro de parte de esa separación y voy a indicar por qué y en qué sentido. La moderna morfología ha articulado, como hemos intentado mostrar, un pensamiento germinal de la fisonómica antigua y de la de Goethe (o al menos ese pensamiento parece haberse realizado y conservado en aquélla—no es cosa de valorarlo aquí en detalle—). Pues bien; en mi opinión habría de adscribirse a la fisonómica tan sólo aquello que de sus manifestaciones sensibles puede captarse con los medios de la morfología exacta. Por consiguiente, de ningún modo las puras figuras de la acción, que pueden ser diferentes en una estructura morfológica dada. Nos queda por contestar la pregunta de adónde incluir los rasgos mímicos petrificados, por así decir, que se manifiestan con habitual frecuencia. Para ellos se reservaba en los círculos de los mímicos del siglo XIX el calificativo «fisonómico» como nota esencial y exclusiva; así ocurre, por ejemplo, en Piderit. Esta terminología se corresponde muy bien con una concepción de lo psíquico, para la que no hay en esto más que vivencias y disposiciones vivenciales. En esa época citada era general suscribir una fórmula parecida como definición del campo de la psicología (empírica), aparte de aceptar o no la teoría actualista de Hume y Wundt. ¿Qué tiene, pues, de extraño, si se creía suficiente la presencia de un síntoma momentáneo y transitorio de arrugas verticales en la frente para declarar la existencia de una vivencia actual de cólera, y en el

síntoma duradero de tales arrugas se veía indicada una pronunciada disposición a la cólera?

Los investigadores que hoy patrocinan el nombre de fisonómica para el conjunto de los problemas no están ya conformes en su mayoría con esa definición del objeto de la psicología; algunos de ellos, para incorporar a sus investigaciones hechos morfológicos de más amplitud, se declaran partidarios del dogma «el alma construye su cuerpo». Su pensamiento es lamarckiano o más exactamente psicovitalista, y de acuerdo con él van sus conceptos. En el estado actual de nuestros conocimientos empíricos me parece que tal pensamiento se puede evitar, y por ello lo juzgo *inoportuno*. Las objeciones más importantes contra el dogma de que el alma hace su cuerpo no son, en mi opinión, las aducidas por los que niegan en redondo tal concepción, sino por los que buscan las fronteras dentro de las cuales puede aún tener vigencia. A base de la psicología *comparada* se puede muy bien llegar a la fundada presunción de que en esa cuestión de la construcción del cuerpo hay grandes diferencias—digamos, por ejemplo, entre los insectos y el hombre (12).

Lichtenberg, el valiente escéptico en la fisonómica de viejo estilo, profetizaba a los creyentes del dogma en cuestión una experiencia para el Día del Juicio, que él mismo y muchos otros han hecho en los viajes en diligencia:

> «Tales hipótesis son siempre muy divertidas. Quien ha viajado de noche en una diligencia y ha trabado conocimiento en la oscuridad con gentes que no ha visto nunca, se habrá formado una imagen de ellas que a la mañana resulta desmentida. Con el mismo mentís se encontrará el fisónomo en aquella solemne mañana, cuando nuestras almas se vean por primera vez cara a cara.»

Una vez más se trata aquí, por de pronto, de valencias fisonómicas de la voz hablada y su interpretación; el resultado último de nuestros experimentos vieneses le dará en parte la razón al escéptico y en parte se la negará. En otros dominios especiales se han hecho ya experiencias análogas, que no han sido refutadas hasta ahora por los partidarios del nuevo movimiento. Entretanto, debería darse el nombre de fisonómica, distinguiéndolos de la patonómica, a los modernos ensayos, que,

(12) De esto hablaré con más extensión y exactitud en un capítulo de la *Teoría del lenguaje* que lleva el título: "El habla y el ser humano".

como el de Kretschmer, por ejemplo, son útiles y se han demostrado fecundos, sin haberse aún agotado todo su alcance e importancia. Y caso de que se descubra un terreno intermedio, para cuya clasificación existan dificultades, no por ello ponen en duda tales dificultades la oportunidad de la distinción terminológica de los dominios ya conocidos como diversos.

En adelante emplearemos el calificativo «fisonómico» siempre que se trate de hechos por el estilo de los que ha descubierto Kretschmer, mientras que el apelativo «patonómico» habrá de usarse en el sentido de Lichtenberg. Si bien Aristóteles no usa el término «patonómico», conoce, sin embargo, muy bien su contenido. Recuérdese su tercer camino en la investigación; en otro pasaje, al fijar las dimensiones en la expresión que la voz humana tiene, indica, a modo de definición, que esas cualidades de la voz están coordinadas al «pathos» o emoción de que en cada caso se trate *(pros ekaston páthos)*. De esto hablaré en otro lugar.

III

LA TEORIA DE LA ACCION EN LA PANTOMIMICA DE JOHANN JAKOB ENGEL

El predominio de lo indirecto es lo que diferencia la expresión teatral de hoy de la que Engel presenciaba en su tiempo. Para cada escena de Shakespeare que aquél ha observado en las tablas, representada por «nuestro Ekhoff» («el cómico más perfecto que yo he conocido»), se pueden aducir una docena de maestros con técnicas distintas, ensayadas desde entonces y que aun hoy se ejecutan (1). El medio más seguro de caracterizar la ampliación del horizonte de posibilidades prácticas con que podemos contar es un simple paralelo histórico: aproximadamente igual a la situación de Goethe frente a Lavater en el terreno de la fisonómica es la nuestra frente a Engel en el terreno de la patonómica; que nos vemos obligados a indicar el factor indirecto, es decir, los *indicios*, en el inventario del actor moderno y en el trato diario de la expresión que el hombre de nuestro tiempo emplea, y además, como teóricos, hemos de incluirle en nuestro balance, por de pronto, de un modo más sistemático que Engel. Como ya hemos visto, Lavater extrae al hombre de su espacio vital, le desnuda y trata de

(1) Me apoyo para esta afirmación, ante todo, en los análisis ya publicados en las biografías de actores. Muy instructivas son a este respecto, por ejemplo, las cuidadosas citas que se hallan en los libros de Helena Richter; en lo esencial se basan sobre manuscritos y cosas por ella misma vistas, que luego ha reproducido de memoria inmediata. Véase Joseph Lewinsky: *Fünfzig Jahre Wiener Kunst und Kultur* (1926)—Cincuenta años de cultura y arte vieneses—; *Kainz* (1931); *Schauspielercharakteristiken* (1914). Nuestra intención es fundamentar el procedimiento de la fotografía; el cine moderno, si no otra cosa, ofrece por lo menos de un modo indudable la ocasión de ver reiteradas veces de un modo idéntico las mismas escenas, y con ello poder examinar los momentos fotografiados. Elli Waluschek va a publicar un estudio histórico sobre los predecesores de Engel en la línea de la reforma teatral acaecida en el siglo XVIII.

describir el cuerpo desnudo según signos cainitas y abélicos; cuando Goethe pregunta ante todo: «Pero ¿qué es lo exterior?», halla (igual que Lichtenberg) en los vestidos y muebles tanto material por interpretar como en el cráneo o en la nariz.

Una patonómica actual ha de seguir el procedimiento de Goethe y preguntar en el primer capítulo de su teoría: «¿Qué es todo lo que integra un movimiento de expresión? ¿Dónde puede hallarse algo en que reside expresión inteligible e interpretable?» El balance no puede olvidar los factores de la situación partiendo de éstos todas las modulaciones y momentos dignos de destacarse en los *comportamientos* del hombre, que, *por lo demás*, están determinados por la situación. Este «por lo demás», es decir, la conducta en cuanto estrictamente regida por la situación, es, claro está, una construcción ideal o pura, no la realidad dada; nos sirve como el *casus rectus* (para expresarnos plásticamente) adecuado a la situación: sobre él, en la realidad concreta y dada, se destacan muchos componentes que podemos llamar *oblicuos*. Y entre estos últimos se hallan los indicios expresivos. En el teatro se articula el amplio material que Goethe tenía siempre a la vista en escenario y trajes, de un lado, y conjunto de representación, por otro; la diferencia capital que existe entre el ayer y el hoy reside, en mi opinión, en la manera cómo el actor valora ambos elementos. Sería exagerado afirmar que Engel ignoró uno y otro elemento en la teoría o en la práctica (2); pero es cierto que no influyó su aportación a la expresión en el mismo rango que en el factor directo, es decir, los gestos, hipotéticamente de valor expresivo y absoluto. Y lo que de Engel puede decirse, cabe afirmar, y aun quizás en mayor escala, de Darwin y Wundt. Klages corrige el tema en un punto: no inquiere ya metódicamente el aislamiento irrealizable de los «movimientos de expresión», y por ello es, dentro de ciertos límites, el primer teórico relativista de la expresión, enteramente consecuente (3). Sólo que para nuestro asunto antes ha restringido que ampliado el horizonte; porque excluye todo factor indirecto, toda suerte de indicios, y sobrevalora la participación del factor directo de la resonancia en el proceso de la interpretación de la

(2) No puede ni siquiera hablarse de ello; escribe Engel, por ejemplo: "Cuando coinciden del modo más perfecto las palabras, el acento y el movimiento, y todo juntamente del modo más perfecto con la pasión, la situación y el carácter, entonces se presenta el mayor grado posible de verdad, y mediante esa verdad, el mayor engaño posible" (I, 19 sigs.).

(3) Es decir, que para Klages un gesto no tiene su auténtico valor expresivo sino articulado con todos los demás.—*(Nota del editor.)*

expresión. Engel, por su parte, no ha cometido una restricción del horizonte de ese tipo.

Pero basta ya de introducción crítica. En todo caso puede justificarse, aun sin crítica, mi aserto de ordenar el contenido teórico de las «Ideas» de un modo diverso a como Engel lo desarrolló, sacándolo del contexto. Pues el modo más seguro de hallar los pegotes de un sistema y hacer que los diversos trozos arbitrariamente pegados se suelten, consiste en desarrollar los pensamientos partiendo, por ejemplo, del último capítulo. Además, en nuestro caso se encuentran al final las reflexiones más importantes sobre teoría del lenguaje, que van a ser nuestro punto de partida.

El título de la obra que nos ocupará en lo que sigue, reza: *Ideen zu einer Mimik* (Ideas para un sistema de mímica), por J. J. Engel. Parte primera (381 págs.), 1785; Parte segunda (314 páginas), 1786. Berlín, a costa del autor, en comisión en la librería August Mylins. El libro se halla dividido en 44 *cartas*

1. *La exposición y la expresión en el lenguaje hablado y en los gestos. Posibles combinaciones dentro de la mímica. Superioridad del lenguaje hablado. Axiomas capitales de la teoría de Engel.*

Engel, gran aficionado al teatro, estudia a partir de la carta 28 las fronteras inmanentes de la representación muda pantomímica, y entonces plantea la cuestión siguiente: ¿En qué y por qué son superiores los medios del lenguaje hablado a los del lenguaje de los gestos? Comprueba que la pantomima, «ya en sus orígenes y nuevamente al revivir en el célebre Noverre, obtuvo siempre el éxito más halagüeño». No hay nada que objetar, siempre que la pantomima se mantenga dentro de sus límites, como en la época de Augusto sucede en Roma. En esa época se representaron en la pantomima exclusivamente temas muy típicos de interés general y fijados ya de antemano, como la escena de Paris y las tres diosas; así debería ocurrir siempre, por la sencilla razón de que un tema nuevo es muy difícil de explicar sólo con gestos (4). A esta

(4) Dice C. Sittl en su libro *Los gestos entre los griegos y los romanos*, acerca de la pantomima entre los romanos: "Con todo, no habría sido posible por sólo ese camino una representación clara de toda la fábula. El público participaba en ello también con sus combinaciones: primeramente, el anuncio previo del contenido; luego, las máscaras que se cambiaban

primera tesis de Engel sucede otra, a la que sirve de introducción la interesante pregunta de si los ademanes pueden servir en la misma medida que la voz articulada a la exposición (objetiva) a la vez que a la expresión (de vivencias). Si un actor, por ejemplo, quiere a la vez poner en ridículo y caracterizar «pictóricamente» mediante gestos mudos a un hombre *a lo Falstaff,* nada le impide describir con las manos en su propio cuerpo el *embonpoint* de tal hombre y transferir a la mímica de su propio rostro la burla. Ese actor ridiculiza al *Falstaff,* diseñándolo a la vez en su cuerpo. Así explica Engel, en un ejemplo bien elegido, la posibilidad de combinar ademanes descriptivos y expresivos.

Quien tenga el gusto de seguir más a fondo el asunto e investigar todo el terreno de los ademanes en busca de posibles combinaciones de aquel tipo, encontrará aún bastante más que añadir. Muy corriente es, por ejemplo, esta combinación: «Indicar con el dedo o mediante la fijeza de la mirada, algo, añadiendo la expresión en el rostro» (admiración, arrobo, miedo, espanto). Ordinariamente van estrechamente unidos en la pantomímica el indicar y el expresar. Lo mismo que indicar y dirigirse a uno, como cuando A con una mirada «se dirige» al compañero B y al mismo tiempo indica con el dedo algo que B ha de observar. Muchas más combinaciones de este tipo hay aún, y más finas también; pero hemos de volver a ello más tarde.

Engel hace una separación entre la mímica y el lenguaje: Los órganos mímicos aislados pueden de por sí exponer una cosa y expresar otra; pero el mismo órgano (a diferencia del lenguaje hablado) no puede esto. Los intentos hechos en este sentido dan por resultado combinaciones ininteligibles, equívocas e incomprensibles, como se puede ver en ejemplos. Se podría corregir en parte este resultado; ¿por qué no han de poder, por ejemplo, las manos, que describen en gestos, realizar el acto de diseñar una vez con frescura y alegría, otra vez con ira, y

durante una representación—en un caso determinado llegan a aplicarse hasta cinco de aquéllas; además, las canciones que un coro canta simultáneamente en griego; el recitado de un actor (que da explicaciones), el acompañamiento de flautas, pífanos y címbalos...; por fin, ocurría que el pantomimo ejecutaba una suerte de lenguaje de ademanes (σχήματα), en los que había también solecismos; por ejemplo: Hylas se pone de puntillas al pronunciar "los grandes Atridas", como si quisiera significar "los altos". Sólo el habituado al teatro era capaz de comprender este lenguaje; en Antioquía es donde más extendido se hallaba este tipo de aficionados. Y es sabido que los ciudadanos de Antioquía fueron sorprendidos por los persas en el teatro. Luego dejó tras sí a todas las ciudades en entusiasmo la Roma del Bósforo."

aun una tercera vez con espanto y titubeo? Si es que lo pueden, al mismo tiempo ejercen una función representativa y expresa. Engel tenía a la vista otras combinaciones no claras en realidad. Pero, sea ello como sea, todos estarán de acuerdo con él en que la voz hablada nombra y expresa, expone y expresa a la vez con más libertad y desembarazo, precisamente porque en su terreno los momentos relevantes, empezando por el fonema y terminando por el campo sintáctico, de los signos, están separados con más rigor de los momentos relevantes para la expresión. Cosa que no acaece a fin de que quien habla pueda emplearles en dos direcciones mutuamente divergentes, los unos para una exposición y los otros para una expresión—como dos funciones, por tanto—, sino a fin de que tales momentos se completen en uno. Engel está en lo justo cuando escribe:

> «El hombre tiene dos intenciones al hablar; quiere comunicar sus ideas sobre los objetos que le ocupan y quiere además participar el modo y manera en que esos objetos le afectan. Esto último, aunque no fuera de por sí una intención, es con todo urgente necesidad íntima de su naturaleza, cuya satisfacción no puede el hombre rehusar en un estado apasionado. El lenguaje verbal dispone de las interjecciones para tal fin; y la pantomima tiene sus ademanes expresivos.»
>
> «Hasta aquí, pues, parece ser el lenguaje de los ademanes de tanta posibilidad, poco más o menos, como el lenguaje de las palabras; pero hay todavía una circunstancia más importante, y es que la representación del objeto y la afección que éste trae consigo están en el alma tan inseparable e íntimamente fundidos, formando una sola cosa, que el hombre quiere ver unidas con la misma precisión y fundidas con igual intimidad tales representaciones, incluso en su denominación. Un solo signo que en un abrir y cerrar de ojos cumple a la perfección ambos fines, ha de ser preferido indudablemente a varios signos separados que aislan y desmenuzan lo que el hombre no quiere aislar en su alma ni verlo siquiera separado. Y en víspera de esa unión, de esa íntima mezcla entre el signo de expresión y el de figuración, ¿no han de tener cierta ventaja las palabras respecto al lenguaje de los ademanes?» (II, 56 y sigs.)

Engel cree tan importante esa diferencia en las posibilidades que ofrecen los gestos y el lenguaje hablado, que para él representa el motivo por el que el hombre ha cultivado y perfeccionado el habla y no

el gesto como medio universal de comunicación. Dejemos aparte esto, renunciando a probar que un lenguaje de ademanes muy cultivado, hasta llegar al plano del símbolo, habría podido conseguir aproximadamente lo que el idioma hablado. El argumento a emplear es inverso. Precisamente porque el lenguaje hablado se ha hecho dominante, muestra hoy una diferenciación más elevada y una separación más fina entre los medios de exposición y los de expresión que el lenguaje de ademanes.

Y ahora es ya tiempo de subrayar convenientemente en el esbozo de Engel la *distinción semántica fundamental que existe entre exposición o representación y expresión.* El es uno de los primeros que entre los modernos ha realizado competentemente esa distinción, haciéndola fecunda para su mímica. Exponer significa en él «pintar»; los ademanes pictóricos o «modeladores» constituyen la primera clase fundamental de los signos mímicos, y los gestos expresivos, la segunda. Adúcese como *differentia specifica* (lo mismo que en la cita que hemos hecho de la carta 28) en la carta 8: «La pintura es para mí... aquella exposición sensible de la cosa misma que el alma piensa; expresión, toda exposición sensible del estado de ánimo en que el alma piensa aquella cosa: Exposición del estado íntegro en que su pensamiento la coloca» (1, 79). Estos son los *axiomas capitales* en las Ideas para una mímica (5).

(5) Es digno de tenerse en cuenta que ya los antiguos habían hecho aquí y allá esta misma distinción. Sobre Cicerón escribe Engel (I, 60): "Lo que yo llamo pintura es la *demonstratio* de aquél, y aproximadamente su *significatio* es para mi expresión" (en *De Oratore,* III, 59). Cicerón llama también de vez en cuando *gestus scenicus* a los ademanes descriptivos o pictóricos. Dice también de Quintiliano: "No quiere pintar los objetos que pensamos, sino expresar las sensaciones con las que pensamos esos objetos." También traduce de este modo una regla célebre de Quintiliano: "Que el actor y el orador no describan por medio de sus gestos, sino que expresen tan sólo" (I, 373, sigs.). Mi colega el señor M. H. Jellinek me llama la atención sobre un tratadista de gramática del siglo XVIII que apuntó ya con acierto en la teoría del idioma esta diferencia fundamental. Se trata de Georg Franklin en su *Ensayo de una nueva doctrina sobre los objetos más delicados del idioma alemán,* Regensburg, 1778. Jellinek refiere así la doctrina de Franklin: "En todo discurso se *representan* unas cosas y se *muestran* otras; *la disposición de ánimo* del que habla viene mostrada. La separación de representación y "mostración" o demostración se mantiene aun en el caso de que lo representado, es decir, el contenido de la proposición sea una disposición de ánimo del orador. Pues un ser razonable no puede presentar ninguna enunciación sin darse cuenta del contenido de ésta; este saber del contenido es la disposición de ánimo mostrada. Cuando alguien dice, por ejemplo: "tengo conocimiento seguro de que Nor-

2. *Ademanes indicativos. Los movimientos afectivos de referencia. Tres leyes formales. Disposición para la acción en el órgano realizador. Inicios de la acción.*

Al lado de la reproducción «pictórica» de las cosas hay en el dominio de los gestos ademanes *indicativos*. Por nuestra parte, agregamos: Exactamente a como en el dominio del lenguaje hablado, existen las palabras demostrativas o *deícticas* junto a las nominativas. Todo lo que Engel ha reunido en sutiles observaciones a propósito de la «deixis» (6), tenemos nosotros que sacarlo de dos consideraciones, aisladas para su comparación. Una y otra parecen modernas y frescas, y son de lo mejor que Engel ha producido. Pongo primero la consideración última, porque ése es el lugar en el sistema: *la demonstratio ad oculos*. Ni el actor en las tablas, ni el orador—sobre cuyo arte mímico los antiguos teóricos reflexionaron ya bastante—, necesitan reproducir descriptivamente cosas sensibles que están presentes; a menos que pretendan subrayar en su aparición sensible tal o cual momento, recomendándolo a una observación peculiar. Pero si no, rige el siguiente principio fundamental: Expresa y expresa con claridad tu vivencia, pintando sólo raramente lo presente. Basta con manifestar deícticamente, o indicando, tu relación a lo presente.

Con admirable seguridad describe Engel el esquema de las tres relaciones fundamentales que el hombre y los animales tienen para con lo presente, relaciones que se denuncian en su conducta espontánea y primaria; en lo sucesivo las llamaremos «movimientos de referencia». El análisis behaviorista de hoy suele caracterizarlas en el lactante y en el animal con los términos de movimiento positivo de aproximación,

berto escribe", tiene un "conocimiento de ese conocimiento" e indica inmediatamente tan sólo el "conocimiento" en segunda potencia. Caso de que no exista conciencia en el que habla, por ejemplo, cuando habla un papagayo, se le representará al que oye, naturalmente, el objeto expresado por las palabras, pero no se le mostrará nada ni inmediata ni mediatamente." Todo esto es mucho más agudo conceptualmente de lo que los autores posteriores han sabido decir sobre el asunto. Véase Jellinek: *Geschichte der neuhochdeutschen Grammatik*, II, 477.

(6) De *deiknumi*, indicar, mostrar. Usamos aquí las palabras "demostración", "demostrar" en este sentido; es decir, en el que tienen cuando la gramática habla de pronombres "demostrativos". *(Nota de los editores.)*

movimiento negativo de apartamiento o huída y movimiento negativo de aproximación o agresión y defensa (7). Engel escribe:

«Hemos de distinguir de esta manera una doble suerte de apetencia; la una trata de unirse con un bien; la otra, apartarse de un mal. Esta última apetencia es doble a su vez, pues o bien tratamos de apartarnos nosotros o tratamos de alejar el mal; pensamos en la huída o en el ataque. Y siendo la expresión en todos estos casos manifiestamente diversa, distinguimos así tres tipos de apetencia: la una se aproxima al goce, la otra se aleja para librarse, la tercera se aproxima nuevamente, pero con objeto de quitar algo de en medio, de destruirlo. Claro está que todas estas apetencias sufren innumerables modificaciones y pasan por incontables situaciones en que apenas se les podrá conceder el nombre de afectos» (I, 153 y ss.).

En todo esto se encubre una deixis (demostración) gesticulosa. Engel presigue la estructura de su sistema; formula tres principios formales sobre los movimientos de referencia del cuerpo hacia lo presente:

«La primera ley común que hallamos en la trama de todas las apetencias que se dirigen o se alejan de objetos exteriores determinados es la *postura torcida del cuerpo*. Si la apetencia nos aproxima al objeto, bien sea para poseerlo o para atacarlo, la cabeza, el pecho y, en general, todo el torso quedan echados hacia adelante; no sólo porque así los pies pueden correr con más rapidez, sino también porque el hombre puede poner a éstos en movimiento con más facilidad, y por ello tiende a satisfacer con ellos su impulso en primer lugar. Si el miedo o el terror hace huir del objeto, se inclina el torso hacia atrás, antes de que los pies hayan entrado en movimiento por completo. En caso de afectos fuertes o repentinos acaece esto con tal fuego y apresuramiento, que el hombre pierde el equilibrio, y cuando no se cae, tropieza por lo menos» (I, 163 y ss.).

(7) Ch. Bühler: *Psychol. u. soziol. Stud. über das erste Lebensjahr. Quellen u. Studien zur Jugendkunde.* 5 (1927).

La segunda es la que podemos llamar «ley de la línea recta», en cuya aclaración se pueden aportar las más divertidas observaciones teatrales. Y la tercera es un principio con cuya redacción Engel no está contento; según él ha de alcanzar a todas las variaciones especiales en la postura del cuerpo condicionadas por la situación. Es evidente que un niño que pide ser cogido en brazos por su madre se halla estirado, y la madre que quiere cogerle tiene una postura agachada; como evidentes son también otras cosas que Engel explica con ejemplos a este respecto. De acuerdo con él hemos de ver la diferencia de los gestos entre uno que se halla en disposición de oír y otro que se halla preparado para ver. «El que escucha da a la cabeza una dirección enteramente distinta y a todo el cuerpo una postura muy diversa de la del curioso mirón: en aquél todo el cuerpo se halla más bien de lado; en éste, más hacia adelante, dirigido al objeto.» Y ya a estas alturas, no hay inconveniente alguno en proponer la última generalización, comprendiendo en un principio aquello hacia lo que Engel aspiraba: el principio de la *evidente predisposición para la acción que el órgano ejecutor tiene.*

Lo que hemos referido habla por sí casi sin añadido alguno; es un trozo de teoría de la expresión. Lo que en mi opinión falta es la respuesta a una pregunta aparentemente accesoria, la pregunta de por qué los teóricos y prácticos (aquéllos en sus libros y éstos en su oficio) hacen tanto caso de los *inicios de una acción*. Pues, en definitiva, eso es lo que aquí se describe, y por ello vamos a definirlo de una vez para siempre. Cuando un sediento se dispone a beber, su boca se prepara no de otro modo a como el brazo y la mano en un atacante, o todo el cuerpo en un caminante. El artista de la expresión elabora pronunciadamente esos primeros dispositivos de acción. En el trato anímico no funcionan simplemente como síntomas iniciales del acaecer inmediatamente futuro, sino al mismo tiempo como signos de la intimidad, en la que se decide y da forma a ese acaecer. Cuando leemos en la Biblia «por sus frutos les conoceréis», pensamos en seguida en acciones y obras concluídas y en cómo podremos lograr a partir de ellas conclusiones sobre el carácter del actuante. Pero lo que aquí se dice es «por el capullo les habéis de conocer». Por los principios se ha de conocer la acción futura y la vivencia actual del actuante. Esta es, según yo creo, una de las leyes capitales que en toda teoría de la expresión se presentan y que debe ser discutida por los teóricos de la expresión. Engel no la ha presentado explícitamente en su libro, pero sí implícitamente, dentro de las tres leyes formales sobre la deixis o actos en que

se muestra algo en lo presente, los movimientos de referencia al presente.

Sus tres leyes formales mismas parecen sorprendentemente modernas; lo mismo pueden hallarse en un tratado teórico de psicología de la figura, escrito en 1933, que en el libro de 1785. En la fórmula que nosotros hemos propuesto para la otra, con objeto de llegar a la quintaesencia de los análisis de Engel, quedará patente uno de los problemas centrales de la teoría de la expresión. Mas la cuestión de por qué son preferidos los inicios de la acción, cuando lo que nos interesa es la expresión, reclama especiales reflexiones.

3. *El mostrar o indicar en el campo imaginario* (8). *Ley estilística del discurso dramático. La mostración aplicada a lo no visible.*

Ocupa sistemáticamente el segundo lugar de las consideraciones antes aludidas el mostrar en la fantasía o campo imaginario (9). Engel aduce selectos ejemplos que conviene reproducir aquí (aunque sin los grabados de su libro):

> «Cuando Hamlet viene a descubrir la causa de por qué el suicidio es un paso tan grave, exclama: ¡Ah, ahí está la dificultad! Y en el mismo momento mueve el dedo en una dirección hacia adelante, como si hubiera encontrado con los ojos lo que halló con la inteligencia. Cuando Lear se acuerda de la vergonzosa ingratitud de sus hijas, que abandonaron sus canas en una noche de tempestad al viento y al frío, y grita por fin: ¡Por este camino llegaré a volverme loco; tengo que dejarle, ea, basta!, no hay ningún objeto exterior del que hubiere de apartar con horror la mirada y el cuerpo; y, sin embargo, se apartará de la dirección que llevaba y con la mano vuelta echará lejos de sí, como ahuyentándole, ese recuerdo desagradable. Cuando el airado Alberto, en la escena

(8) Traducimos así el término "Deixis am Phantasma" que Bühler emplea y explica en su *Teoría del lenguaje*. Lo mismo que en un campo de visión podemos señalar un objeto o lugar diciendo "esto", "aquello", "aquí", "allí", podemos hacerlo refiriéndonos a un campo de objetos no presentes y que tenemos *en imagen* ante nosotros, como al describir un país remoto.—*(Nota del editor.)*

(9) El término procede de mi *Teoría del lenguaje*, y allí lo explico detalladamente en el capítulo sobre la representación verbal.

con Thorringer (en *Agnes Bernauerin*), dice: ¡Ah, condenado absurdo; vuestro honor, vuestro honor de príncipe!, después de la fuerte expresión ¡condenado absurdo!, parece que arroja a los pies del venerable anciano los conceptos cuya bajeza le parece tan evidente con un golpe involuntario de la mano medio vuelta y completamente abierta. Pero ustedes pueden hacer por sí mismos muchas de tales observaciones. Con un movimiento de la mano en varias direcciones parece que rechazamos ideas que nos repugnan, pero que retornan con insistencia, y a cuyo propósito pronuncia la boca un ¡no! reiterado, igual que si con aquel movimiento hubiéramos de ahuyentar un insecto inoportuno y obstinado, etc.» (I, 130 y ss.).

Todo esto se halla incluído en la sección consagrada a la expresión del razonamiento. Engel da más de una vez en el clavo, por ejemplo, al describir la manera cómo el actor presenta en las tablas, como un *hic et nunc* de nuevo vivido, lo recordado y el relato de lo ausente y ya pasado.

«Todo lo que he indicado aquí se puede comprender bajo el concepto de la *actualización*; y justamente es de esa actualización de la que depende el efecto especial del drama. La diversión se apoya aquí bien visiblemente sobre el conocimiento absoluto del modo cómo una acción, momento por momento, se traba, complica, trastorna y termina: sobre la íntima familiaridad con la naturaleza entera de los caracteres que se nos revelan, instante por instante, en su individualidad completa; sobre la más íntima participación en el destino de las personas de que se trate, participación que únicamente puede tener lugar de ese modo total y vivo ante un conocimiento completísimo del pensamiento secreto de aquellas personas y de su situación exterior e íntima.

A base de estos supuestos, recuerden ustedes ahora el principio de que el poeta ha de evitar todo lo que debilite el efecto y observar, por el contrario, cuidadosamente, todo lo que le sea ventajoso. Si aplicamos esto al poeta dramático, resulta la regla siguiente: no ha de imitar nada de lo que pueda dificultar en lo más mínimo la idea del presente, ni mucho menos lo que pudiere aniquilarla» (II, 150).

«Los personajes del drama exponen pensamientos que acaban de brotar ahora; el maestro, en cambio, ha pensado y repensado

ya antes los suyos; por ello los primeros se hallan en una constante intranquilidad y vacilan entre ideas e impresiones; los del segundo tienen una firmeza pronunciada, y él mismo tiene sólo una impresión principal del tema que va a tratar, impresión que puede cultivar a placer. En el monólogo de Hamlet sobre el suicidio, el tema es enormemente importante y personalmente actual» «Y ¿por qué razón no habría de acomodarse ese tono y esos gestos para la cátedra? Por la sencilla razón de que Hamlet se halla ensimismado, empieza justamente ahora a cavilar, de idea en idea, de duda en duda, y porque esa situación no puede ser nunca la de un catedrático» (II, 180 y ss.).

En realidad, esto entra en las leyes estilísticas de la oratoria dramática, que tiene su vida propia también lejos de las tablas. El aldeano tiene que decir ante el Juzgado por qué zurró a Fulano en una riña, y en un abrir y cerrar de ojos su relato adquiere la forma de una pequeña escena dramática con demostración en lo imaginario (10). Con sus juicios, razonamientos, cavilaciones y reflexiones quiere el actor desde las tablas hacer participar a los espectadores en la marejada y agitación de sus imágenes y pensamientos íntimos. Pone, como siempre, en acción su cuerpo y lo hace ver agitado, movido, volteado por la marejada invisible que le impulsa. El paso ora rápido, ora trabado y revuelto, las manos, la cabeza..., ¿quién sería capaz de hacer comprender de un modo agotador todo lo que aquellos factores pueden reproducir «pictórica» e indicativamente? Ocurre con la deixis que en ningún sitio mejor que en ella podemos estudiar la primitiva esencia de la demostración en la fantasía, que se nos presenta siempre, aunque debilitada, en todo hablar intuitivo, por moderado y poco dramático que sea.

El que, en consecuencia, pueda tratarse y hasta localizarse lo invisible como lo visible, que puedan simbolizarse las distinciones lógicas espacialmente y que los giros lógicos se indiquen por movimientos locales, no puede extrañar más que a quien nada sepa del propio curso de su pensamiento y de la manera cómo en él acaecen diariamente las mismas o parecidas corporalizaciones (si bien más empalidecidas y de un modo esquemático, sin el resultado visible de los movimientos corporales ejecutados). *Quales sint varium est, esse nemo negat.* Y no lo negará, por cierto, ninguno de los psicólogos del pensamiento que haya

(10) Véase nota 8, donde se explica el término "demostración en lo imaginario". *(Nota de los editores.)*

estudiado el asunto con los medios suficientes. El campo demostrativo, siempre a punto en el locutor y actor (su derecha-izquierda, arriba-abajo, antes-después, tú-él, definidos desde el yo-ahora-aquí), les permite colocar en él todo lo imaginado y recordado. Ya viene la montaña (lo ausente) a Mahoma, ya va Mahoma a la montaña, quiere decirse: el que realiza la vivencia se siente transportado al lugar del objeto ausente recordado o fantaseado. En el primer caso la fantasía puebla todo el espacio presente del escenario con sus criaturas; el fantasma que se arrastra por las tablas y todos los fenómenos con que, como con cosas presentes, trata el actor, quedan todos en la línea normal de las representaciones sensibles, mediante las cuales aquél realiza, como si se sirviera de datos accesibles a la percepción, sus movimientos afectivos de referencia y hace manifiestos los inicios de sus acciones y posturas.

De nuevo encontramos en Engel, implícito en sus ideas, todo esto de que hablamos. «Nunca conserva el cuerpo las mismas actitudes, cuando interiormente los pensamientos cambian; si al principio la cabeza se hallaba dirigida hacia la derecha, se volverá ahora a la izquierda. Mas acaso se mezcla mucho de intencionado en este juego analógico de los gestos» (I, 129). Claro está que ocurre como, en general, donde todo ha de ser meticulosamente preparado y sobrepreparado con toda claridad, a fin de que se vea a simple vista y no pase inadvertido nada de lo que, por otra parte, sólo se puede rastrear. La palabra «analógico» aplicada al juego de los gestos será elevada por el teórico Engel a *terminus technicus,* y ha de significar la analogía que existe entre los gestos visibles y la vivencia. El principio de la analogía domina, según Engel, una parte de la expresión. Posteriormente, Klages acepta esta idea; Engel la había desarrollado aproximadamente hasta el punto en que se inserta Klages, sin olvidarse de indicar su origen en el pensamiento de la analogía que tuvieron ya los antiguos.

4. *La clasificación de Engel.*

Sólo después de estas aclaraciones se puede comprender la tripartición de los fenómenos mímicos expresivos colocada por Engel al principio de su libro (I, 95 y ss.), a saber, la clasificación de los ademanes en *voluntarios, análogos y fisiológicos.* Los ademanes «voluntarios» son los inicios de la acción, los «análogos», movimientos exteriores que reflejan movimientos interiores, como, por ejemplo, el juego del pensamiento; el tercer grupo va explicado así: «Nadie nos ha sabido

aclarar hasta ahora satisfactoriamente por qué las ideas tristes accionan sobre las glándulas lacrimógenas y las alegres sobre el diafragma; ni por qué la angustia empalidece nuestras mejillas y la vergüenza las hace enrojecer. Agrupo todos estos gestos bajo el nombre de gestos fisiológicos.»

El que se haya dado una vuelta por la historia de nuestra materia ve aquí preparada ya la pregunta que luego hace Darwin, y sabe también que ese tercer grupo constituyó el objeto predominante de la investigación desde Piderit y Darwin hasta Wundt y sus discípulos. Todo lo que Engel nos dice sobre la risa, el llanto, etc., no tiene importancia (11). En cambio podría ser fecunda una discusión con él sobre la relación que guardan los comienzos de la acción con los llamados gestos análogos.

Hemos dispuesto de tal manera nuestro relato que puede verse cómo el hiatus entre esas dos «clases» de gestos, que aún existe en Engel, puede eliminarse teóricamente. La conjunción entre ambos es el elemento deíctico. La pregunta que ahora se plantea es si el oscuro principio de analogía (tal como ahí está) puede formularse de un modo más preciso, o bien podemos prescindir de él, siempre que desarrollemos a fondo la idea más plausible y realizable de los comienzos o inicios de la acción.

(11) En el fondo sabe indicar solamente el modo como se ha de comportar el actor en cuanto tal y la manera en que éste puede desenvolverse con los menos medios posibles: "La ira, que hace mesarse los cabellos, desfigurar todo el rostro y rugir hasta hacer aflorar cada uno de los músculos y enrojecer de sangre los ojos, puede muy bien ser verdad en la realidad; pero una cosa así sería repugnante en la imitación." "Conozco actores a quienes basta un instante para que sus ojos se llenen de lágrimas." Le irá muy bien al actor que posea esa aptitud y sepa manejarla bien; pues no cabe duda que una lágrima desprendida produce frecuentemente el resultado más afortunado." "Pero el actor de esas condiciones ha de examinarse muy bien—antes de entregarse por completo al torrente de la fantasía—si tiene suficiente dosis de genio. Puede muy bien, según el dicho de Shakespeare, moderarse y cumplir todas las exigencias de su arte en medio del torrente y de la tormenta, en medio del remolino de las pasiones: en este caso es un verdadero genio y nos impondrá con su arte, mientras que otros nos conmueven tan sólo" (I, 104 sigs.). Engel calla, en prudente evasión, sobre las leyes del acontecer fisiológico, cuyo dominio se supone aquí.

5. El momento behaviorista en el análisis de Engel. Una importante consideración de la diversidad. El actor y el pintor. Expresión de las disposiciones. El factor indirecto.

Nos apresuramos a cerrar este relato. El tema de los comienzos de la acción va fundado indudablemente en observaciones behavioristas. Engel sabe tan bien como nosotros que con aquéllos no queda todo el asunto explicado. Ni en la vida ni en la escena quedan las acciones encerradas en su exposición o en su arranque, sino que, en parte al menos, se realizan. Y el modo justamente de esa realización ofrece un segundo grupo de síntomas expresivos. Por elegir un término sencillo les llamaremos «momentos del desarrollo». A ellos se refiere principalmente Engel al establecer la clase de los gestos «análogos»; pero advirtamos de paso que su distinción no coincide en un todo con la nuestra. En todo caso, el concepto ése de «momentos del desarrollo» nos lleva derechamente a un problema visto y sentido por Engel. Desde Descartes y Spinoza se hallaba construída y orientada la teoría de los afectos humanos sobre una base escuetamente psicológico-vivencial; se creía poder precisar en un modo adecuado y exacto con solos los medios del análisis introspectivo qué es la alegría y la cólera, la envidia y los celos. Pero quien se ocupe de toda esta diversidad de los afectos humanos desde fuera, como quien dice, lo mismo que un espectador en el teatro, llegará alguna vez, y de un modo o de otro, a preguntarse si el análisis de los «filósofos», lo mismo que sus observaciones, llevan o no a la misma conclusión. Engel lo duda; dice una vez:

> «El que estudia la mímica, habiendo de ocuparse únicamente de las manifestaciones exteriores de las pasiones, no está en la obligación de tenerse siempre medrosamente al lado del filósofo, quien estudia la naturaleza íntima de aquéllas, ni seguirle escrupulosamente en sus explicaciones y divisiones. Pues *para el filosófo hay unidad donde el mímico halla diversidad, y, a su vez, los filósofos ven diversidad que para el mímico se transforma en unidad.* Una y la misma fuente puede dar origen a diversos arroyos, mas también fuentes diversas pueden desembocar en un solo arroyo.»
>
> «El filósofo puede, si quiere, distinguir la envidia del desamor; puede decir que la primera procede del egoísmo y el último de enemistad; a Catón le contrarían los honores de los enemigos de la república, que él tiene por sus enemigos propios; César y Pom-

peyo se envidian mutuamente sus ventajas. La diferencia es peregrina y verdadera, mas para encontrarla hay que ahondar hasta lo más íntimo del alma: en el juego exterior de los ademanes no percibimos ni rastro de ella. Ambos afectos contraen el rostro en una expresión de disgusto; ambos pueden mirar de reojo su objeto con una mirada oblicua lateral y dar al cuerpo una posición de media torsión. Pero nunca nos puede servir de distinción aquí el mayor o menor grado, lo de más o menos noble en la expresión. Y claro que la envidia y el desamor nada tienen de común en su expresión que las pueda diferenciar del recelo o por lo menos del odio. Le Brun nos describe primeramente los celos, luego el odio. Nosotros esperábamos leer en las dos páginas distintas, consagradas a las dos rúbricas diversas, dos descripciones diversas también; ¡pero inútilmente!» (I, 230, y ss.).

En rigor, podría deducirse de la primera consideración sobre los diversos elementos—muy digna de tenerse en cuenta metódicamente y sobremanera espontánea—, que a veces la observación desde dentro y luego a continuación desde fuera puede conducir a un resultado más preciso y diferenciado. O dicho de otro modo: muchos matices de las vivencias quedan sin posibilidad de expresión, mientras que otros, que no son aprehensibles por introspección, se manifiestan. Engel no hubiera debido olvidarse de plantear y solucionar el problema por él indicado. Una ocasión favorable en este sentido le hubiera presentado su acertada referencia a la equivocidad de la expresión descriptiva en muchos casos. Quien siga hoy el curso de esa referencia llega sistemáticamente a las siguientes consideraciones:

Primera: ¿Qué relación guardan los medios expresivos del actor con los del pintor? La respuesta es: el actor dispone de un modo diverso, a como el pintor y el escultor lo hacen, sobre los medios representados por las figuras del desarrollo (temporal), que Engel comprendió muy bien más tarde, como los antiguos griegos, bajo el concepto de lo «musical». Igual que los teóricos griegos, cuenta Engel como «música» todas las figuras de la sucesión, las de la danza lo mismo que las del discurso y el grupo más estricto encuadrado en el canto. En el tomo segundo de la *Mímica* de Engel se encuentran algunas observaciones de provechosa lectura, incluso para el tiempo actual, referidas a los medios específicos de expresión de las artes musicales en un sentido amplio, desde el punto de vista de la expresión hablada (comp. especialmente II, págs. 95 y ss.).

En *segundo* lugar cabría decir: quien esté convencido de que en la expresión visible se manifiesta más de lo que el mismo que se expresa vive, ha de aceptarlo también como teórico con toda seriedad. El concepto de *intimidad*, que forma el correlato del concepto de expresión, exige y tolera muy bien una ampliación más allá de la vivencia actual en el amplio dominio de lo que se ha designado en el cuadro de la psicología de la vivencia con el nombre de «disposicional». También las disposiciones se manifiestan en la expresión.

No menos importante, aunque sea la última, es la tercera consideración. No es evidente, ni mucho menos, que los medios expresivos del actor se limiten o hayan de limitarse a las manifestaciones directas que su propio cuerpo ofrece. Dicho de un modo más vivo—tomándolo del lenguaje teatral—, se nos abre aquí el ancho campo de aquellos medios expresivos que, en rigor, no se le dan *im procura* al actor individualmente, sino que alcanzan hasta el terreno del director de escena. Hemos de repetir otra vez la pregunta de Goethe: «¿Qué es lo exterior del hombre?» También el lector puede aprovecharse de todo lo que un prudente director de escena le tiene preparado.

Así pienso yo, aproximadamente, de un modo sistemático el principio de la diversidad de elementos, aceptado y realizado en el libro de Engel de un modo indudablemente certero. El mismo nos da pie para ello en sus sutiles observaciones sobre el teatro. Puede muy bien aceptarse lo que él dice, que el esquema de los movimientos de referencia toca solamente lo más general y común, pero no lo «auténtico y distintivo» de la expresión de los afectos (I, 161). Ahora bien, ese elemento específico que nos permite distinguir con seguridad, desde nuestro punto de vista de espectador, el odio de los celos y otros matices más finos, se percibe ciertamente tal como Engel lo describe en los momentos temporales de la acción desarrollada, mas en parte tan sólo en el cuerpo del actor y en otra parte no menos importante constituída por los criterios indirectos.

Hacemos aquí punto final. Poco de provecho sacaríamos con referir la diversidad de los afectos, tal como la ha planeado Engel en los aspectos de la vivencia. Sería interesante ver en una historia general de la psicología hasta qué punto enlaza Engel en su excursión por el dominio de los efectos con la doctrina tradicional fundada por Descartes y Spinoza, y hasta dónde se aleja de ellos. Por el contrario, la teoría moderna de la expresión apenas podrá sacar ningún punto de vista sistemático e importante de las explicaciones harto sutiles de Engel. No así quien se decidiera a la fatigosa empresa de un inventario agotador de los ademanes pantomímicos. Este encontraría desarrollado

de un modo general en Engel lo que Piderit y Lersch intentaron realizar únicamente en el sector de la mímica del rostro humano.

6. *El contenido de la teoría de Engel, resumido en cuatro proposiciones. La suerte del sistema.*

I. De precisar un lema para el libro de Engel, sería éste, en mi opinión y ajustándonos a su espíritu, el siguiente: «Actor: acciona y no destruyas tu vivencia en el parloteo.» Engel es el teórico de la acción en la expresión, y por ello le comprendemos hoy tan bien. No sólo el cine mudo, sino aun el teatro y el nivel de la vida culta de hoy evitan, siempre que pueden, lo específicamente patético; es decir—tomando la palabra en un sentido amplio—, todo lo que en la expresión es fin en sí mismo, y por ello se halla desligado del obrar pragmático (12) y del hablar que manifiesta un contenido. Además de evitar esto, prefieren manifestar los estados afectivos entre líneas, para lo que se necesita, como es natural, por parte del emisor y del receptor, cierta medida de capacidad y ejercicio.

II. Engel ve, en completa ingenuidad, la *función social* todavía en el mismo dominio en que luego a Darwin le salta a los ojos una aparente superfluidad o inutilidad respecto a fines vitales, juntamente con una carencia de sentido: me refiero a los movimientos de ciertos músculos. Considera los movimientos mímicos, al igual que el lenguaje hablado, como medios de comunicación, tomándolos como otro modo de habla. Por supuesto, queda encuadrado en la estructura lógica de sus Ideas, al principio, la comparación de la mímica y el lenguaje hablado, que desarrolla de un modo muy instructivo. La distinción entre «gestos expresivos y gestos descriptivos» es uno de los principios-clave de su doctrina, y como tal ha sido reconocido por él y formulado explícitamente. El segundo de esos principios-clave—un axioma de las *Ideas*, de Engel—lo podríamos reducir a la siguiente fórmula sintética: *Lo expresivo está en ciertos momentos de la acción.*

(12) Recuérdese la advertencia elemental, que es uno de los supuestos para la teoría de la expresión, que nuestras acciones externas proponen lograr un cierto efecto sobre las cosas. Esto les impone un cierto comportamiento, sin el cual no efectuaríase su propósito. Aquello en una acción que responde estrictamente a esta su intención pragmática o útil no tiene carácter expresivo. La expresión podrá modular esa actividad práctica. En esta traducción llamamos "pragmático" a lo que en la acción es conforme a un fin útil y que, por tanto, no es expresivo. *(Nota de los editores.)*

III. Por el mismo motivo que induce al escritor a planear con todo cuidado la *exposición* del drama entero, cobran en escena una importancia predominante los *comienzos* de la acción, siendo preparados atentamente por el buen actor. Actor y autor hacen todo lo imaginable por conseguir que el espectador esté bien informado de la trama, a fin de que comprenda desde dentro lo que se desarrolla exteriormente. Lo mismo que todo el drama, la acción individual se halla en disposición de hacerse evidente de antemano en sus comienzos; estos comienzos, preparados con meticulosidad, proporcionan una mirada al plan, y ello quiere decir a la intimidad del que actúa. En la realización interesan luego las figuras finales del desarrollo, y luego, frecuentemente, también los momentos finales. Añadimos esto como complemento al análisis de Engel.

IV. Los gramáticos griegos han conocido y descrito ya en el dominio del lenguaje hablado el fenómeno de la deixis oral y las palabras demostrativas. Engel reconoce y aprecia justamente en todo su peso la deixis mímica. Describe los movimientos afectivos de referencia fundamentales y dice también cosas oportunas sobre la deixis en la fantasía (para usar nuestra terminología).

El que tenga en cuenta todo esto, preguntará con cierta admiración cuál fué la causa de que un cuerpo de doctrina tan terminado se deshiciera en las manos de los analíticos de la expresión humana durante el siglo XIX, de cultura predominantemente médica, y por qué el sistema de las *Ideas,* de Engel, se disgregó, fragmentándose en sus elementos aislados. Para todos ellos fué una suerte de cantera, como luego demostraremos; pero nada más. Y ello tiene sus motivos históricos. Lo mismo que en las ciencias de lenguaje, el edificio doctrinal de la antigua gramática puramente descriptiva no se sostuvo ante la más amplia mirada a los hechos ni ante la finura analítica de los historiadores del idioma y los cultivadores de la filología comparada; antes bien, se esfumó notablemente; del mismo modo ocurrió con el sistema de Engel. Antes de que se pudieran apreciar con justicia, en mirada retrospectiva, los elementos antiguos y hubieran de valorarse para las nuevas construcciones, habrían de cumplir por de pronto su misión histórica los analíticos de la fisiología en la teoría de la expresión. Esta mirada atrás ha sido iniciada por un movimiento moderno, cuyo jefe puede muy bien llamarse Klages. Nosotros mismos hemos intentado aquí por primera vez reproducir el sistema de Engel en una terminología moderna y construirlo de nuevo a partir de un punto determinado.

IV

LA TEORIA DE LA RESPIRACION EN LA MIMICA DE CHARLES BELL

En el año de 1806 apareció la primera edición del libro de Charles Bell, *The Anatomy and Philosophy of Expression as connected with the fine arts* (London, John Murray), al que siguió en 1824 la segunda, y en 1844 una tercera edición. Ante mí tengo la cuarta, de 1847, con un apéndice importante de Alexander Shaw: «On the nervous system». Ya en 1842, antes de aparecer la tercera edición, había muerto Bell y en el manuscrito había tachado el antiguo texto de este capítulo; no obstante, se había impreso de nuevo. Shaw, colaborador del gran anatómico, recibió el encargo de escribir de nuevo, de acuerdo con las ideas últimas de Bell, ese importante capítulo para la nueva edición. De este modo, el resumen del trabajo de Bell a lo largo de su vida, hecho por un iniciado resulta una apasionada introducción a las ideas capitales de la anatomía comparada del sistema nervioso animal y humano. Sin un conocimiento previo y orientador de esas ideas capitales no puede comprenderse por entero el libro sobre la expresión que cabe considerar como la coronación de aquellas ideas, pero que fué escrito para un círculo más amplio de lectores, ante todo para los pintores y escultores. En cambio, después de ese conocimiento previo resulta el libro en algunos puntos tan reciente como si estuviera escrito ayer mismo.

Bell fué el primero que hizo fructífera la investigación sobre la expresión gracias a un tipo de consideraciones nacidas en la moderna medicina biológica. Igual que Lichtenberg, rechaza con gesto seguro las especulaciones fisonómicas de Lavater y la doctrina frenológica de Gall—que en su tiempo excitó demasiado los ánimos—, y se ocupa de la patonómica de un modo nuevo. Sus conocimientos proceden de dos fuentes: la primera, es el campo de observación del médico atento, quien no se deja escapar ninguno de los fuertes cuadros que se ofrecen

en el campo de batalla y en el hospital, desde la primera respiración del recién nacido hasta la agonía de un moribundo. De todo esto se apodera y lo retiene fijamente, no sólo en sus ojos, más también con los medios del artista cultivado que él era. La segunda de las fuentes es esta su naturaleza de artista—cosa por cierto no accesoria en Bell. Forma parte de los preparativos para la tercera edición de su libro un extenso viaje de estudios a Italia, emprendido con el objeto de analizar *in loco* cuadros y estatuas de los viejos maestros en relación con la expresión humana, *and to verify in Italy the principles of his criticism in art;* la nueva edición va refrescada con apuntes minuciosos tomados del diario de viaje. A quien, sobre todo, ha seguido la admiración crítica del gran anatómico es a Miguel Angel, en la anatomía y en la expresión; ve en él al expositor más atrevido de la expresión humana, cargada con el fuerte dinamismo, y le halla anatómicamente «verdadero» hasta en sus rasgos más sutiles. El historiador de la teoría de la expresión advertirá quizás que Miguel Angel ha sido para el anatómico-artista Bell, aproximadamente lo que los dramas de Shakespeare y su realización fueron como «vivencia» impulsiva para los observadores del teatro en el círculo de Engel. Los dos maestros más grandes del barroco inician con sus obras, según esto, el impulso que la moderna ciencia de la expresión toma.

Por lo demás, se halla Bell muy lejos de exigir una expresión fuerte en toda obra de arte (1), y los dos últimos capítulos de su obra se distinguen por la intuición con que escribe sobre la diferencia de la expresión plástica y pictórica, tanto captada como reproducida. No es mi intención seguirle por ese camino; he aquí la ilustración de esa proposición suya tan perspicaz:

> «Cuando el médico estudia los síntomas del dolor junto al lecho del enfermo, cuando el actor imita el dolor en escena y el pintor lo dibuja y el escultor le da forma en el mármol, son todos, desde luego, observadores de la naturaleza; pero cada uno la ve a su manera y la vive influenciado por los fines de su observación» (219).

(1) Véanse páginas 60 y siguientes para entender sus ideas en esta materia, especialmente su preciosa observación acerca de la indiferencia expresiva en el rostro de la Venus de Médicis. El resultado general es el siguiente: Los artistas antiguos han subrayado la belleza de la forma y la proporción, pero no la expresión, que corresponde exclusivamente en su sistema a la individualidad humana (que ellos evitan siempre).

El propósito que anima los análisis de Bell, y con arreglo al cual han de ser comprendidos éstos, es el de un biólogo comparador de gran estilo. Naturalmente, se trata de un investigador predarwinista; pero en todo caso no sería tan fácil decidir si ello le significa ventaja o desventaja dentro del campo de la teoría de la expresión. El lector que conozca la historia de la filología en el siglo XIX puede encontrar un momento paralelo en la obra del primer cultivador de la filología comparada, pero que aun se halla orientado de un modo puramente fenomenológico: se podría pensar en hombres como Franz Bopp y W. von Humboldt. Quien empiece la lectura de la *Anatomy and Philosophy of Expression* con la esperanza de hallar en Bell un *fenomenológico,* es decir, no interesado aún por los problemas de la evolución de los órganos corporales de expresión y los fenómenos expresivos de animales y hombres, no quedará ciertamente decepcionado. Y yo soy incluso de la opinión que ciertos motivos del plan de Bell nos son hoy mucho más inmediatos de lo que otros autores posteriores a él han pensado, sobre todo después de haber periclitado un tipo de psicología que podríamos llamar excesivamente darwinista (si es que con ello no se le hace injusticia, en parte, a Darwin). Hay aquí ciertos motivos que Darwin ha tomado y otros que a Darwin y a sus contemporáneos han exasperado por no haberlos comprendido (2). En muchos sentidos piensa Bell de un modo más moderno que Darwin y aún más que Wundt; voy a empezar a demostrar esto.

1. *La ley de Bell y las energías específicas de los sentidos. División funcional del sistema nervioso central. El sistema respiratorio de Bell. La teoría respiratoria de la expresión.*

Afirma Shaw que la obra de Bell en el terreno de la anatomía y fisiología del sistema nervioso puede compararse justamente con el descubrimiento de la circulación de la sangre hecha por Harvey; de ello saca dos conclusiones. «Bell fué el primero en establecer que los nervios motores son distintos de los de la sensación» (267). Se presenta de hecho, si seguimos los pasos de una referencia retrospectiva,

(2) Darwin valora muy alto el trabajo de Bell en su conjunto: "Puede decirse con toda justicia que no sólo ha colocado el fundamento para esta rama especial de la ciencia, sino que también ha construído ya el edificio de ésta." Pero Darwin sabe muy poco sobre las funciones del sistema nervioso central para poder apreciar de un modo exacto el esquema de Bell.

una consecuencia extraordinaria e impresionante del trabajo clínico y experimental, experiencia que llegó al resultado señalado y hace pervivir en la ciencia el nombre de Bell bajo el título de la ley de su mismo nombre. (Nota el psicólogo la claridad y seguridad con que fué formulado y comprendido en el terreno sistemático el principio de las «energías específicas de los sentidos», tal como se acostumbra a denominar después de Johannes Müller; en la obra sobre la expresión viene también reiteradamente subrayado y juega un papel muy concreto, como hemos de ver, en la derivación de la idea central de Bell, motivo por el cual lo tratamos aquí) (3). En segundo lugar propone Bell una división del sistema nervioso central con arreglo a su *función* en tres *depa tements,* o más bien digamos en tres dominios reguladores. Hemos de expresarnos así, ya que Bell es un analítico destacado de funciones, y en sus pensamientos son igualmente decisivos el momento de los grandes rendimientos vitales, como el de la unitariedad y *relativa* autonomía de los diferentes sistemas.

A esa división de las funciones del sistema nervioso central en tres campos reguladores ha llegado Bell mediante una comparación de las exigencias generales y de las contribuciones que las circunstancias vitales piden al animal y al hombre, a la vez que por medio de hallazgos anatómicos (en la referencia de Shaw se halla indicado todo esto ciertamente, pero nada más que indicado); a ello volveremos más tarde. En todo caso leemos al final que existe *primero* un sistema fundamental—«original class»—de enlaces nerviosos de los sentidos y los órganos motores del cuerpo con la medula espinal y el cerebro, «cuya función unitaria es la de proporcionar el alimento, primera necesidad de todos los animales». Hoy llamamos a lo que aquí se apunta sistema «animal», por oposición al «vegetativo» de la medula espinal y el cerebro.

Como *tercer* elemento aparece el sistema simpático conocido y así nombrado ya anteriormente por Bell, fuertemente diferenciado incluso anatómicamente. «La importancia de este sistema consiste, como todos admiten, en coordenar en una unidad funcional a los factores de las funciones orgánicas como secreción, recepción y elaboración de los elementos, asimilación y desasimilación, etc.» (pág. 268) (4). Pero el

(3) En las páginas 84 y siguientes del libro de Bell sobre la expresión se halla la fórmula más completa y clara de este principio, E. G. Boring, en su *A history of experimental psychology* (1929, págs. 77 sigs.), expone con claridad y detenimiento las relaciones de Bell con Johannes Müller.

(4) *Their use has generally supposed to be, to unit in sympathy those*

teórico de la expresión tiene, por encima de todo, que comprender cómo y por qué Bell distingue un *segundo* sistema medio (y repito: funcional) del primero y el tercero. Lo llama la *respiratory-class* de las inervaciones, pero cree que le están sometidos y van guiados por él no sólo la actividad respiratoria, sino también el corazón e incluso algo más.

Reproducimos a continuación la descripción escueta de Shaw:

> «Comprende la segunda clase un grupo de nervios que se diferencian claramente por su origen y curso de los primeramente nombrados. Su origen queda en una región bien determinada del sistema nervioso central, la *medulla oblongata*, y discurren en distintas partes de la cabeza, nuca, cuello y pecho, estando todos ellos alimentados por el grupo nervioso más primitivo (sistema animal). Muestra Bell que un sistema nervioso con esa estructura hace posible un aparato respiratorio que no hallamos en los animales inferiores, pero que se desarrolla paulatinamente en la serie animal hasta tal punto, que en el hombre no sirve ya únicamente para proporcionar el oxígeno a la sangre, sino también se torna en *órgano de la voz y de la expresión*. Este grupo inervatorio lo llama «sistema respiratorio». Ambos sistemas—el respiratorio y el animal—abarcan los nervios que proceden del cerebro y de la medula espinal» (267).

Un resumen parecido, hecho por el mismo Bell, dice así:

> «Pude ver que todo el cuerpo *(the whole frame)* entra en acción al presentarse en la cara los movimientos de expresión. Y al intentar explicar esta intervención conjunta *(sympathy)* vine a parar a la hipótesis de que existe en el cuerpo un sistema (parcial) nervioso propio, que tiene por función influenciar los músculos al respirar, al hablar y al expresar (mímicamente)» (212).

Esta última proposición, junto con el juicio de resumen sobre el trabajo de Bell a lo largo de su vida, que nosotros seguimos, hace destacar cómo aquél transformó en un cosmos un caos de conocimientos:

organs by which the various organic functions are performed: such as secretion, absorption, assimilation of the food, the growth and decay of the body", etc.



«A la mirada de un anatómico presentan un cuadro de extraordinaria confusión los distintos nervios constitutivos en sus ramificaciones y cruces harto anudadas. En cambio, si se aplica el punto de vista de la observación sistemática de Sir Charles Bell, se nos muestran un plan y un orden» (268).

Yo creo que ese juicio de conjunto se halla bien fundamentado y es claro; y creo además que los especialistas de hoy, investigadores como W. R. Hess y otros, tienen ocasión para comparar los motivos de Bell con sus propias ideas. Claro está que el resultado no ha de ser declarar infructuoso y vano el trabajo de todo un siglo; los conocimientos de Bell se hallan ya sobrepasados en los detalles técnicos. Pero la idea de una división del sistema nervioso central en tres o más departamentos funcionales es hoy nuevamente tan viva como en el tiempo en que por primera vez fué pensada. Como ya he dicho, los especialistas deberían trabajar cuidadosamente sobre los detalles. La teoría de la expresión se halla interesada del modo más decisivo en el sistema parcial intermedio de la exposición de Bell, ya que a éste subordina el autor la mímica del rostro humano. Quien comprenda con amplitud suficiente el término podrá caracterizar la teoría de Bell como una teoría respiratoria de la expresión.

2. *Una idea predarwinista de la evolución. Ulterior desarrollo del servicio respiratorio. Inclusión del órgano bucal y del aparato mímico.*

El iniciado en estos temas sabe que ya largo tiempo antes de Darwin existía una anatomía y fisiología comparada de los animales y el hombre. El ejemplo clásico de la fecundidad del procedimiento de clasificación puramente fenomenológico (5), a que aquella anatomía estaba sometida, lo constituye la teoría respiratoria de la expresión encontrada por Charles Bell. Sabe aquél también que la vida de los animales va unida al uso de oxígeno, que los tejidos requieren, clasificando a aquéllos según su haber técnico de órganos que sirvan a la respiración. Hay entonces, a partir de los peces y ascendiendo en la línea de los vertebrados, algu-

(5) El fenomenólogo se limita a dar la fórmula descriptiva de cada fenómeno típico, que resulta así rigorosamente distinguido de los demás. El genético pone esos fenómenos en serie y aspira a mostrar cómo los unos nacen de los otros.—*(Nota del editor.)*

nos escalones de adaptación notables y que hemos de precisar cuidadosamente; habremos de sacar, por ejemplo, consecuencias bien puntualizadas de que la vejiga natatoria de los peces sea un órgano que corresponde al pulmón de los animales respiradores y que los pájaros no posean diafragma alguno, careciendo, por lo tanto, de un fuelle pectoral que funcione como en los mamíferos (y que es aislable de la llamada respiración ventral). Es común a los vertebrados, que respiran aire el enlace adaptado de corazón y pulmón, a más de la maravillosa función doble de la abertura bucal al recibir el alimento y el aire. Pero a todos estos hechos corresponden, como ha de concluir el investigador del sistema nervioso, unos procedimientos inevitables de regulación en el cerebro y la espina dorsal.

La función respiratoria recibe en los vertebrados un órgano suplementario, el aparato de la voz. Bell no se ocupa a fondo (por lo menos en su libro sobre la expresión) de la voz de los animales ni de su aparato; pero la sitúa en su punto justo dentro de la línea de marcha que se dirige al hombre y con él ha de acabar. Necesita para lo específicamente humano ciertos grados de libertad en el dominio de los órganos de ejecución y determinados centros nerviosos, unidos con los anteriores órganos realizadores en el dominio del sistema nervioso central. Cierto es que Bell no piensa, ni con mucho, en destronar al rey de la creación; le deja el distintivo aristotélico de «animal rationale», y en esta cuenta incluye también en último lugar el lenguaje articulado (6). Sólo que, como cultivador de la anatomía comparada y como fisiólogo, ha de preparar para el hombre el instrumento orgánico que corresponde a la anterior función. El servicio respiratorio tiene que ser capaz de dar cavida también a la producción del sonido del lenguaje articulado; y aún más: paralelamente al lenguaje articulado discurre, según cree Bell, la mímica de la cara, que en el hombre cobra una estructura bien sutil. Merced a ésta es posible el trato social, que no solamente es posible gracias al lenguaje articulado. Pero además hemos de comprender a esa mímica de modo anatómico y fisiológico lo mismo que el aparato de fonación, como un órgano añadido a la función respiratoria. Esta es la idea central de la teoría de la expresión de Bell expuesta del modo más abstracto y simple posible.

Las ideas fundamentales se mantienen o caen en lucha con las otras

(6) Todo el que reflexione tan sólo un instante sobre cuál es la diferencia fundamental que existe entre el hombre y el animal, llegará a la conclusión de que lo es el habla (32).

por su mayor o menor fecundidad para la investigación empírica. Yo creo que la idea de Bell—comprendida del modo amplio en que él pretende—ha cumplido su misión histórica. Pues una buena parte de los movimientos expresivos del hombre, tanto de los mímicos como de los pantomímicos, tiene su origen, en realidad, en la función respiratoria o se halla de algún modo en conexión con ésta; muy importante es que un historiador de amplias miras no ha de cerrarse de antemano por su capricho algunas puertas que Bell cree y quiere tener abiertas: la función respiratoria va expuesta de un modo muy peculiar e incluso ocupa un lugar previo en el plan de la creación esbozado por Bell. Pero entre las exigencias vitales primarias se cuentan, en primer lugar, que el animal semoviente se ha de procurar el alimento con movimiento de su cuerpo y un comportamiento apropiado, para lo que ha de hallarse provisto de los órganos correspondientes. Aclaremos con un ejemplo, siguiendo esta idea de Bell, con lo que destacamos lo más notable de la contribución específicamente anatómica de Bell a la teoría comparada de la expresión.

3. *La musculatura de la boca como órgano para la recepción del alimento. Los omnívoros tienen una organización peculiarmente rica. Los gestos de degustación. La musculatura de la expresión hipotéticamente específica. Primer ejemplo: expresión de la furia. Segundo ejemplo: expresión del desprecio y de la altanería La crítica de Darwin. La marcha en el desarrollo del hombre. La función social de la mímica.*

Hasta los niños saben que hay entre los mamíferos carnívoros, hervívoros y omnívoros y que el hombre pertenece a estos últimos. Nos muestra Bell en un dibujo la musculatura facial de un león y de un caballo, comparando ambas con la musculatura facial del hombre y prueba luego en el texto que de esta comparación resulta la musculatura en torno a la boca del hombre anatómicamente como un tercer escalón tras las otras dos. La musculatura de la boca del omnívoro *homo sapiens* es mucho más rica que la del león o la del caballo; contiene, por así decir, ambos sistemas en uno, ya que el omnívoro ha de poder gustar a la vez la carne y las plantas. Como sabe todo aquel que haya dado de comer en la mano a una vaca o un caballo, los labios carnosos del hervívoro son un órgano depilador extraordinariamente movible, que en conjunto se echa bastante hacia adelante y agarra como una tenaza acolchada en cooperación con la lengua Los músculos del

contorno del hocico del león muestran, en cambio, con no menor claridad que son ante todo apropiados para distender ampliamente la abertura de la boca y retraer los labios del órgano aprehensor, que constituyen los dientes de los animales de rapiña. El hombre tiene y puede ambas cosas; es en él característico, como animal, el vigoroso cierre circular de la boca *(orbicularis oris)*, que cierra la abertura como el cordón de una tabaquera de cuero; por otra parte, es también característica en el hombre la rica diversidad de miembros contrapuestos en ese cierre circular, que todo omnívoro puede ciertamente usar muy bien (7).

Todas estas reflexiones han de tener su articulación; pues ¿por qué razón no habrían de tener los mamíferos una musculatura facial específicamente apropiada para la recepción del alimento, cuando las aves se nos presentan constituyendo un mundo de formas con sus picos plenamente adaptados? Curioso es en todo caso que Bell no ha llevado hasta el final sus reflexiones sobre el hombre. Porque entonces habría llegado derechamente a algo que Piderit y Wundt han elaborado por primera vez y que ha quedado luego como una parte esencial y valiosa de la consideración médica de la expresión humana. Me refiero a los *gestos de degustación*. Según Kussmaul, Gensmer y Preyer, el niño recién nacido ofrece ya reacciones de aprobación característicamente diversas al tomar líquidos dulces, y, por el contrario, reacciones de repulsa al tomar líquidos amargos y ácidos; líquidos que se introducen a modo experimental en su boca. Más tarde habremos de mostrar los rasgos mímicos que guardan conexión con estos gestos y que a ellos han sido referidos por Piderit y Wundt. En el análisis anatómico y fisiológico comparativo de Bell deberían haberse tenido en cuenta también el león (o el gato doméstico y el perro) y el caballo (o el buey, la cabra o la oveja), en comparación con el hombre—y otros omnívoros—, para mostrar cómo se comportan en la búsqueda natural del alimento que precede a su comida. Es muy posible que *en principio* sea sólo el omnívoro quien ofrece la particularidad de tomar en la boca el alimento que ha de probar, y decidir luego lo que ha de hacer con él. Vertido en una fórmula, que no ha de tomarse muy a la letra, significaría esto que solamente el omnívoro es el auténtico degustador entre todos los animales. Y de este modo el hallazgo de Piderit resultaría fundamentado por la biología comparada, según las ideas y el espíritu de Bell.

Reflexiónese sobre la importancia que late en las últimas frases;

(7) Véanse, para las particularidades anatómicas, las páginas 135 y siguientes con preferencia.



yo mismo no puedo ofrecer observaciones decisivas en relación con la cuestión antes planteada. Unicamente la podría plantear un historiador que se esfuerce en comprender exactamente los propósitos de Bell y enlazarlos con ideas posteriores en una construcción retrospectiva a partir del presente. El hilo se rompe ya en Bell; no diferencia éste de un modo suficiente el servicio nutritivo, con el que choca sistemáticamente como biólogo comparador de la expresión, del otro servicio que a él le preocupa más que nada, y es el respiratorio. Valdría la pena, según yo creo, recoger de nuevo la idea de su proceder comparador extraordinariamente sencillo y ponerla en conexión con los hallazgos de Pavlov y Cannon.

Bell deja de ver muchas cosas, encastillándose a menudo en su idea fija, y llega así a una afirmación que le ha valido la oposición violenta de Darwin y algunos otros. Me refiero al aserto de que el rostro humano se halla provisto de un aparato suplementario: los *músculos* específicos *de la expresión,* aparte del dispositivo ya rico en sí que todo omnívoro tiene en la musculatura de la boca. Me he ocupado de este asunto, porque nadie hasta hoy se tomó el trabajo de investigarlo en su fuente, y puedo aportar citas que demuestran cómo se ha expuesto exageradamente la doctrina de Bell, con el fin de poder refutarla más fácil y sumariamente. Los dibujos y las descripciones que Bell ha hecho de la musculatura del hombre son excelentes y le superan tan sólo en detalles de poca importancia los cuadros posteriores del atlas anatómico de Henle, que vienen usándose hasta hoy, y los análisis experimentales de Duchenne. De ordinario se expresa Bell en el aspecto fisiológico de la siguiente manera: esto es y lo de más allá lo encontramos también en los animales; pero hay ciertos rasgos o determinados modos expresivos de conjunto que son específicamente humanos. Según Bell, sobrepasa la musculatura en el hombre a todos los otros animales, por lo pronto desde el punto de vista general de una diferenciación más fina. Los músculos en torno a la boca se hallan de tal modo agrupados, que la comisura de los labios, especialmente, puede volverse del modo más diferente y en un matizamiento continuo hacia arriba y abajo, e incluso hacia fuera (es decir, hacia las orejas) con aumentos variables. Lo mismo puede decirse sobre los músculos en torno a los ojos y de un modo especial sobre los rasgos de la parte superior interna del ángulo ocular. Según Bell, le falta al ojo de los animales, incluso de los monos, el *corrugator supercilii* (8),

(8) Piderit escribe, por el contrario: "Todo el que ame a los perros

que produce las arrugas verticales de la frente; el segundo punto favorito de Bell en la lista de los músculos de la cara específicamente humanos se refiere al depresor de la comisura de los labios (*depressor anguli oris*, que suele llamarse también *triangularis oris*). Vamos a aclarar ahora con ejemplos el modo cómo Bell interpreta la colaboración de estos músculos en la expresión general. Compara la expresión de la furia en el toro y el tigre (el estudio se ha hecho en el jardín zoológico) con esa simana expresión de furia en el hombre; comparación acertada y fina, según yo creo. El tigre, como todos los grandes animales de presa, se enfurece, podríamos decir de un modo esencialmente *mímico*: «el ojo brilla de un modo terrible y la carne de los labios se retrae enseñando los dientes». En cambio, el toro y otros herbívoros muestran una furia esencialmente pantomímica; cierto que también en el toro furioso «llamean» los ojos y vibran las ventanillas de la nariz, y todo el cuerpo se halla preso de un temblor. «Pero su gesto específico de furia es la postura de la cabeza: se halla ésta baja, los cuernos sesgados y dispuestos al ataque»; a lo que se agregan todavía las violentas inspiraciones y el desmesurado abrirse de las ventanillas de la nariz. En todo caso los músculos que rodean el hocico no toman una participación específica. Mas ¿qué ocurre con el hombre? También él puede mostrar una furia puramente animal en sus diversas expresiones generales. Pasamos por alto la descripción de cómo se manifiesta esa furia para destacar lo que Bell añade en este terreno:

> «Mas cuando entra en acción el *corrugator supercilii*, músculo reservado a la expresión humana, cámbiase de golpe el conjunto de los gestos. Las cejas quedan arrugadas, manifiéstase la energía del espíritu, y a la furia brutal y salvaje del animal añádense rasgos del pensar y sentir» (139).

¿Qué cabe decir a esta observación sobre la inserción de algo específicamente humano en la expresión animal de la furia? En mi opinión la expresión inglesa *energy of mind* que Bell emplea caracteriza de un modo atinado la entrada en acción del arrugador de las cejas y de las arrugas verticales de la frente que aquí se hacen resaltar. Nadie, desde la antigüedad hasta hoy, supo captar más puramente ni caracterizar mejor este fenómeno.

podrá comprobar que tampoco faltan entre los gestos de este animal las arrugas verticales de la frente" (58), cosa cuya verdad yo no puedo controlar.

Por lo demás, el que lea en una postura crítica tendrá que hacer algún reparo a la definición de la expresión de furia que hace Bell. Es más o menos comprensible porque nada dice sobre las exteriorizaciones sonoras de sus tres personas de ensayo (toro, tigre, hombre); fiel a su teoría respiratoria, adscribe los sonidos de la furia en el complejo de lo mímico, en el sentido más estricto de la palabra, no hallando nada diacrítico (9) en ellos. En cambio apenas si se comprende por qué no aplica de un modo general a lo pantomímico el punto de vista de los diversos *movimientos de referencia*, que tan buenos servicios le prestó en el campo de la exigencia de alimento. Tampoco estima digna de mención la persona o cosa contra la que el hombre o el toro desencadena su furia, mientras que, tratándose del tigre enjaulado, se admite que ello se debe a la provocación de un guardián armado de un palo Ahora bien: por diversos que sean los motivos de esa furia no cabe esperar del toro vencedor, como puede esperarse a veces del tigre, que aquél termine por devorar el objeto vencido de su furia. Y de aquí se origina en el tigre furioso la predisposición del hocico a la acción, cosa que le falta al toro. ¿Y por lo que se refiere al hombre furioso? Un profeta que no supiera de qué se trataba, tampoco podría decirnos nada en este caso. Acaso se equivocará quien cavile demasiado sobre esto en la hipótesis de que furia es siempre furia, ya se manifieste como furia de un toro, de un tigre o de un hombre. Y entonces podrá comenzar una bienhechora revisión de la teoría íntegra de los afectos juntamente con la expresión de éstos.

Un segundo ejemplo lo constituye la expresión general de la *altanería despectiva,* en la que se presenta una cooperación del *depressor anguli oris* y del músculo llamado elevador del mentón; gesto ciertamente muy «humano», sobre el que Bell dice lo siguiente:

«La comisura de los labios es muy expresiva. De gran importancia es aquí el grupo de músculos que resulta inervado. El *triangularis oris* y el *levator menti* producen, cuando son inervados

(9) En el lenguaje, las diferencias de sonido de los vocablos. que a veces es una sola vocal (como en *Paca, peca, pica, poca),* actúan como señales diferenciadoras de su significación. A esta función de señal diferenciadora llama Bühler, siguiendo el uso general lingüístico, función o capacidad *diacrítica* del sonido. *(Nota de los editores.)*

> conjuntamente, una expresión específicamente humana, bajando el primero la comisura de los labios, mientras que el último abomba y eleva el labio inferior; así se origina *el rasgo del desprecio,* que ha proporcionado al *levator menti* el nombre de *superbus*» (111). Dicho sea de paso, esto suena a partición atomizadora de momentos aislados afectivos en rasgos musculares individuales; pero no es así en realidad, porque la concepción propia de Bell es la siguiente: «El afecto *no* se traduce en rasgos individuales, sino que siempre el rostro entero va lleno de expresión y los movimientos resultan acordados unos a otros» (153); ocurre aquí lo mismo que con el *tonus* y la postura general del cuerpo.

Hace notar Bell en otro lugar que no ha encontrado en ningún animal el *triangularis oris,* ni conoce otro empleo biológico de ese músculo humano más que el designado por él como músculo de la expresión. Anteriormente había tenido por más específico todavía al *levator menti;* pero ahora tiene que confesar que en torno a la boca no hay nada tan característico del hombre como el rebajar la comisura de los labios que el *triangularis* efectúa.

Cuando Darwin leyó este pasaje y otros parecidos del libro de Bell excitóse en él una contraposición en virtud de su idea de la descendencia concebida ya entonces en su germen, y luego, cuando escribió su libro sobre la expresión, vino a caer en una exposición burda de la teoría de Bell, que desde entonces quedó para siempre adscrita a aquél su agudísimo predecesor. Apostaría ciento contra uno a que cuando Bell encontró a Darwin en el Hades o en el Olimpo, quedadaría sumamente extrañado de la interpretación de éste. Porque con toda certeza Bell no creyó jamás que Dios, a la vista de Adán en el Paraíso, le dotó para terminar de unos músculos de expresión, a fin de que aquél se elevara sobre el mono y pusiera en evidencia su humanidad. Naturalmente, Bell, como otros en su tiempo, pensaba dentro del mundo conceptual de la creación teística; en esto no hay incomprensión alguna por parte de Darwin. Sólo que el cultivador de la anatomía y fisiología comparadas, que fué Bell, atestigua en cada línea por él escrita que ve y busca en el reino de los vivientes, desde las plantas hasta el hombre, un orden continuo o finamente escalonado. Repitamos una vez más que el principio racional del hombre va supuesto y es aceptado; pero la organización corpórea del hombre queda definida y captada puramente con los rasgos de una línea evolutiva. Shaw se manifiesta detenida y claramente a este respecto. Describe con todo

cuidado los supuestos anatómicos del desarrollo del hombre. Es el primero de ellos la *marcha erecta.* Debida a ésta únicamente se hace posible el empleo de las extremidades anteriores como órgano aprehensor y liberadas ya de su función como órgano del movimiento. «En relación con esta libertad de acción fórmase una *mano* que ha sido desde siempre tema constante de admiración y asombro, a causa de la perfección de sus dispositivos y de su función» (10), y a esto se une por fin la liberación de la boca de la función aprehensora del alimento y de un modo positivo la transformación de la boca y su musculatura en instrumento del habla y órgano mímico. Todo esto, pero especialmente la transformación de la boca y sus anejos y además la transformación del sistema nervioso central, que está en conexión con la anterior, es objeto de la descripción de Shaw, quien lo considera como el resultado del trabajo de Sir Charles Bell; lo que acaece, como es natural, en el año 1847, anteriormente a Darwin. ¿Qué más se quiere?

Bell indica también de modo positivo los intereses vitales cuyo cumplimiento entra en juego en el lenguaje hablado, lo mismo que la expresión mímica; son éstos los intereses de la vida social, de la comunicación interindividual:

> «.. en tanto que el hombre se ha formado un instrumento propio para el trato en comunidad con los compañeros de su especie en el idioma natural, que habla mediante el cambio de su mímica. En el rostro humano no hay tan sólo partes que ya en los más de los cuadrúpedos superiores van cargadas de expresión, sino también grupos de músculos específicos cuya función exclusiva es producir expresión» (121).

Me parece que con lo que va expuesto debe quedar desarraigada la manera tradicional con que superficialmente se da cuenta de la teoría de la expresión en Bell, dando paso a una nueva leyenda. Los predarwinianos, que con una orientación puramente fenomenológica comparaban los seres vivientes, eran hábiles comparadores; claro es que no hicieron una cosa: no han hecho resaltar, o por lo menos no lo han hecho

(10) Doy a continuación el texto inglés para que pueda compararse: "*And, in dorrespondence with that freedom of action, a Hand is added, which, for the perfection of its endowments and mechanism, has been, in all ages, a constant theme of admiration*" (264). Se encontrará una explicación de estas ideas en el libro de Bell *Bridgewater Treatise on the Human Hand.*

sistemáticamente, la pregunta por el juego de fuerzas «de una evolución natural». En cambio era Bell más libre de mirada, por lo que hace a los intereses generales de la vida, y como trabajador en el dominio de las regulaciones nerviosas poseía un conocimiento íntimo y muy hondo de lo que el sistema nervioso rinde. Hubiera podido con mucha facilidad incluir en su plan los avanzados conocimientos actuales acerca del origen de la musculatura mímica (en los vertebrados hasta el hombre), a partir del *sphincter colli* y el *Platysma*, y seguramente no hubiera caído en la trampa en que Spencer cayó, por lo que hace a las funciones del sistema nervioso; quiero decir en las especulaciones puramente físicas y completamente ajenas al asunto; como es el caso, por otra parte, de Darwin.

4. *Ideas fundamentales de la teoría respiratoria. El sistema reactivo ideomotor y el cardiomotor. Un arco reactivo pequeño y dos mayores. Límites de la teoría respiratoria. Ejemplo: Síntomas del miedo fuerte.*

Necesitamos, como preludio a una explicación detallada del contenido ideológico de la teoría respiratoria de Bell, un examen rápido de su libro, que permita al lector de una época posterior darse cuenta de todo el pensamiento del primitivo plan que no llegó a escribirse (al menos en el libro sobre la expresión). El músculo cardíaco y el tejido pulmonar, se nos dice, son insensibles al corte de un cuchillo o a la presión de los dedos, según atestiguan las experiencias de los cirujanos. Hasta ahora es todo muy comprensible; porque ¿para qué habían de ser sensibles a tales contactos? No están expuestos como la piel exterior al roce del mundo exterior, ni se hallan llamados a protegerlos u orientarlos en nuestro trato con el mundo de fuera. ¿No habrá nada a lo que puedan específicamente orientarse?

Continúa el examen con un modelo de lógica y se traen a cuento los conocimientos generales de la ley específica de los procesos nerviosos aferentes, como un axioma. Después, lo que sigue es algo confuso, pero puede dejarse de lado en nuestro análisis. Al fin se hace de nuevo patente el hilo de las ideas; cree Bell que habría de poderse hallar la buscada analogía, de un modo constructivo, con las funciones biológicas del sistema orgánico cardiopulmonar, que se hallan entre sí muy estrechamente unidas. El título en que incide una y otra vez va expresado en las palabras «Oxigenación de la sangre». Y cree, además, con antelación a cualquiera verificación concreta, que los estímulos

buscados han de hallarse en una conexión estrecha con aquél. Pero el «cómo» le queda enteramente oscuro en su técnica.

Todo ello, sin embargo, no le impide abordar el conjunto de estas cuestiones desde otro lado y formular sobre el asunto algunas leyes formales. Se centran éstas en torno a la tesis—apenas comprensible fuera del contexto—de que hay muchas cosas en la expresión humana que son incompatibles con la hipótesis de un influjo *directo* «del pensamiento sobre las facciones». Tal es el título del tercer ensayo (el libro consta en total de doce ensayos). Pero ¿qué clase de «influjo psíquico directo» se niega con esto? Con el nombre de *pensamiento* se ha de entender exclusivamente el sector intelectual de la vida anímica; empleando un término que en la psicología de la época posterior se ha hecho corriente, podríamos decir que se niega aquí un influjo directo *ideomotor*. O para decirlo en términos fisiológicos y con las mismas palabras de Bell:

> «Mi intención es demostrar que lo mismo que el ojo y el oído y la mano táctil ayudan a nuestro espíritu, al ponernos en relación durante nuestra vida con las cualidades del mundo objetivo, esa misma significación tienen los órganos respiratorios en el desarrollo de nuestros sentimientos. Pues si es cierto que sin ellos podemos oír, ver y oler, caminamos durante toda nuestra vida, sin embargo, de un modo frío y distanciado sin tomar parte en las vivencias que nos incitan de un modo peculiar y prestan su atractivo singular a los pensamientos y acciones humanas» (84).

Existe, por consiguiente, en el cuerpo humano un segundo sistema reaccionante coordinado con el de los afectos, en cuyo punto medio se encuentra, según la concepción de Bell, el corazón. O expresado con más precisión: le parece ser el corazón el *receptor* del sistema reactivo emocional. Pues Bell escribe:

> «Si bien el corazón no puede llamarse, en sentido estricto, un órgano táctil, hay con todo hondos motivos para creer que está en muy estrecha relación y colaboración con los otros órganos importantes para la vida, lo que le permite participar en los procesos de todo el organismo» (86).

En la más estrecha unión nerviosa con el corazón se halla el aparato respiratorio, que constituye, para decirlo en dos palabras, el *órgano eje-*

cutivo auténtico de las reacciones emotivas. El vital resultado primario de estas reacciones corresponde, en el concepto de Bell, a la purificación de la sangre y a la provisión de ésta con oxígeno en los pulmones. Se le escapa por completo, claro es, el segundo aspecto del asunto. Hoy nos enseña ya la Fisiología que el corazón es capaz de lanzar en la unidad de tiempo a los músculos sujetos a un duro trabajo «cuatro o cinco veces más cantidad de sangre que en el período en que aquéllos reposan», de modo que en el primer caso «se puede emplear de diez a quince veces más oxígeno que en el segundo» (11). Cuando después expongamos la teoría de la expresión de Wundt tendremos ocasión de hablar nuevamente de esto y nos daremos cuenta de lo importante que es el hecho que acabamos de transcribir en secas cifras, es decir, la distribución adecuada de la sangre, para el moderno análisis fisiológico de la expresión. Bell no presiente aún este hecho y a ello es debido el que no sea capaz de decirnos nada oportuno sobre el síntoma del rubor, por ejemplo (12). Por otra parte, en su libro sobre la expresión no se ocupa a fondo de la importancia capital que la «oxigenación de la sangre» tiene, bien que él la haya inserto con precisión en sus reflexiones, por ejemplo, en las observaciones de los recién nacidos antes de que éstos hagan su primera aspiración y en los enfermos que están expuestos al peligro del sofoco. La mira última de Bell es precisamente los órganos de la producción de sonido y de la musculatura mímica, que él piensa superpuestos a los órganos respiratorios; su tema capital es la dirección nerviosa de aquéllos:

> «Hemos de considerar el órgano respiratorio en conexión con el corazón como instrumento de la expresión y, por lo tanto, como una parte del sistema a cuya actividad se debe el desarrollo de los sentimientos, y el que éstos sean visibles para nosotros. Algunos sentimientos y vivencias fuertes traen consigo una perturbación

(11) Tomado de W. H. von Wyss: *Körperliche und seelische Zusammenhänge in Gesundheit und Krankheit* (1931, pág. 5 y ss.).

(12) "El rubor se produce demasiado repentinamente y con excesiva limitación a determinadas partes del cuerpo para poderlo reducir a una actividad del corazón" (95). Esto está visto y pensado con justeza; el "rubor" se distingue del enrojecer que acaece en una fuerte actividad muscular y en emociones vivas, como la ira; ese enrojecer se reduce a una excitación general de los grandes vasos sanguíneos. El "rubor" es inútil en el plano vital y sólo una particularidad expresiva; por ello se lo niega Bell a los negros de pigmentación oscura, a pesar de que habla y conoce de observaciones sobre el rubor en cicatrices no pigmentadas de los negros.

del estado normal de nuestro corazón. Debido a este influjo somático, que procede directamente del corazón e indirectamente de nuestra alma, se pone en movimiento todo el extenso aparato de los órganos respiratorios y transmite signos exteriores al cuerpo, que nosotros llamamos luego expresión. No sería justo reprochar a la naturaleza haberse olvidado de poner una ventana en nuestro corazón, a través de la que cualquiera pudiera ver todo lo que uno piensa y desea. Pero, sin embargo, existe efectivamente en el comportamiento y en el juego de los gestos un punto de apoyo para llegar a tal conocimiento» (86 y ss.).

«Si queremos ordenar y comprender por entero estos fenómenos y esos signos expresivos de la pasión, debemos reconocer, creo yo, que sus raíces no pueden hallarse únicamente en lo psíquico. Por extraño que parezca, hemos de atribuir esas acciones también al corazón y los pulmones y a las otras partes del sistema respiratorio» (88).

Repetimos el resultado general: Bell cree que el sistema reactivo emocional se halla estructurado de una manera análoga al sistema reactivo exterior o primario. Necesítase para ello un receptor que Bell coloca en el corazón y un transmisor, que aquél identifica primeramente con la musculatura que producen los movimientos respiratorios de la caja torácica.

Esto constituye el primer paso de la teoría respiratoria, que Bell resume así retrospectivamente:

«En el ensayo precedente se demostró que los afectos fuertes influencian la misma clase de nervios y músculos, que se manifiestan afectados en toda respiración forzada y entrecortada. De ello sacamos la conclusión que el aparato respiratorio es el órgano mediante el cual se manifiestan los movimientos del ánimo. En el estado del miedo o la preocupación demuestran los movimientos de la nariz, el incoercible temblor de los labios, las manifestaciones que el influjo de las vivencias (en el cuerpo) toma el camino de la respiración. Existen sólo pequeñas diferencias entre el cuadro de acción que presenta el organismo en una explosión violenta de las pasiones y el estado de respiración insuficiente cuando la muerte se aproxima» (190).

Para valorar en su justeza históricamente este paso hay que pensar que si antes de Bell se ofrece en la terminología de los

teóricos de la expresión esa bipartición citada, nunca empero se han aducido antes de aquél motivos ostensibles de la fisiología exacta que la apoyasen. Engel también dice: «El que se interesa en la acción lo hace o con la cabeza o con el corazón. En ambos casos hay expresión» (I, 127). Sólo que esto no es más que una *façon de parler* en lo que se refiere a la diferencia psicológico-vivencial que hay entre «razón y sentimiento», o como se lo quiera llamar. Bell, en cambio, entra aquí como fisiólogo con una pregunta concreta.

Aplicado funcionalmente al sistema respiratorio, idea Bell un arco reactivo mayor o, dicho con más justeza, dos arcos mayores, del mismo sistema reactivo emocional. La musculatura del órgano de la voz con el tubo anejo es el transmisor de uno de ellos, y la musculatura mímica de la cara es el transmisor del segundo arco reactivo. Esta construcción no se desbarata por el hecho de que individualmente esos transmisores se crucen; quiero decir por el hecho de que el mismo músculo concreto pueda corresponder a más de un transmisor, ya que aquella construcción se ha pensado y tiene una vigencia puramente funcional. Incluso el profano en esta materia es capaz de comprender claramente con el ejemplo de la lengua lo que aquí se apunta así como su posibilidad. El hecho de que la lengua, de un modo diferencial, tenga funciones de masticación y de tragar, no obsta evidentemente a que, con la misma diferenciación, pero de un modo esencialmente distinto, actúe en los movimientos articulatorios que acaecen en el hablar. De acuerdo con este esquema, o según otro, ha de entenderse manifiestamente todo este asunto, según Bell (13).

Mas con todo, esta teoría respiratoria de la expresión sería un esquema muy unilateral e insuficiente en absoluto sin ciertos cortes y añadidos. Una primera corrección se nos presenta inmediatamente en el sentido de los síntomas degustadores en la expresión del rostro humano, de que ya hemos hablado; pues no tienen aquéllos, por cierto,

(13) Ha visto con toda claridad la decisiva importancia de esta duplicidad de sistemas; al principio del tercer ensayo, luego de la tesis sobre la imposibilidad de la teoría ideo-motora de la expresión de los afectos, leemos: "Quiero ver aclarado el desconocimiento de las causas de estas transformaciones en los rasgos de la cara, como también la escasa observación de sus causas; todo ello ha contribuído a mantener el asunto en oscuridad impenetrable" (82). Esta "oscuridad" es idéntica al "enigma" de que nos hablan Joh. Müller y Lotze.



nada que ver con la respiración. Una segunda y muy importante limitación nos la ofrece el mismo Bell; comprende éste bajo un título propio todo lo pantomímico, que es muy extenso, excluyéndolo del arco reactivo emocional, y trata de hacerlo comprender en el plano de los fenómenos ideomotores. Recordamos que Bell había desligado del influjo directo de la voluntad el sistema reactivo emocional—lo que él efectúa por definición—; en todo caso los transmisores del sistema emotivo no son dirigidos pr el «sistema original», como lo son los transmisores de las llamadas acciones voluntarias. Ahora bien: representémonos el caso concreto de un hombre que se halla poseído de un miedo intenso. Según Bell, en éste y en otros casos todas las inervaciones pantomímicas toman el camino del «sistema original», y se hallan dirigidas por el cerebro y la medula espinal del mismo que los movimientos de marcha o de aprehensión. No rige, por lo tanto, para ellas el principio que niega el influjo directo «del pensamiento sobre las facciones». Y de este modo no son únicamente las acciones pantomímicas del brazo, la pierna y el tronco las que quedan desglosadas del arco reactivo emocional, sino también, por ejemplo, los movimientos del globo del ojo, esto es, los *movimientos de la vista* en términos usuales de los teóricos de la expresión. Oigamos hablar a Bell mismo sobre la expresión del miedo fuerte:

> «Se puede muy bien comprender por qué un hombre tiene los ojos enormemente abiertos y las cejas violentamente arqueadas y la vista fija en el objeto de su miedo, o por qué buscan sus ojos inquietos y como perseguidos algo con un llamear nervioso y turbado. No vemos en ello más que una inclinación intensa del espíritu al objeto de una vivencia y su *influjo directo* sobre los órganos de la periferia corporal. Pero al observar con más precisión podemos ver aún mucho más. Vemos cómo su pecho trabaja convulsivamente; no puede respirar con libertad, la caja torácica se eleva, los músculos de la nuca y los hombros se hallan tensos, su respiración procede por golpes cortos y rápidos, jadea temblándole los labios, toda su cara se estremece y su garganta se halla como anudada. ¿Y por qué palpita su corazón hasta dar en las costillas si la sangre no circula por ello con más rapidez?; pues sus labios y sus mejillas se hallan pálidos y cenicientos» (88).

Engel relaciona con acierto los movimientos del ojo con los de los músculos de la pierna, a pesar de que no se preocupa gran

cosa de la distinción existente entre la mímica de la cara y la del tronco. Cita un informe apasionado de Apuleyo sobre una «representación pantomímica de Paris en Ida», en el que se dice que Venus a menudo «bailó sólo con los ojos» *(nonunquam saltare solis oculis)*, y prosigue de este modo: «Cualquiera que haya visto cómo los ojos hablan, percibe en seguida el sentido de esta frase; pero nadie podrá describir ese gesto; no es susceptible de ser explicado, sino indicado tan sólo con rasgos superficiales» (I, 328 y siguientes).

Hasta aquí y nada más han llegado los pasos de Bell en su interesante avance teórico. La pregunta inmediata, a saber, qué relación guarda la expresión con la cooperación de ambos sistemas (el ideomotor y el cardiomotor) no ha pasado la raya de su horizonte conceptual.

5. *La protección del ojo. Los gestos de la plegaria. Observaciones sobre el Laoconte y el galo moribundo.*

Cuando Darwin leyó el libro de Bell le interesó especialmente y comprendió en seguida la precisa observación de que ya en los recién nacidos, como en todos los adultos, se cierran los ojos con firmeza en las ocasiones en que acaece una presión particularmente fuerte de expiración en la caja respiratoria. Tal ocurre, por ejemplo, en la tos violenta o al intensificarse la presión intestinal (en la defecación) y también, naturalmente, cuando los niños lloran intensamente. Bell interpretó estos hechos como una evidente reacción de protección; sabía que el reflujo de la sangre azul en la cabeza queda obstaculizado, y supuso que en tales ocasiones se aumentaría la presión de la sangre arterial. Reflexionando más, creyó que el ojo debería salir de su cavidad ósea *(exophtalmus)* y los «tiernos tejidos» del interior del globo del ojo correrían peligro, si no ocurriera una contrapresión de fuera producida por el cierre de los párpados (105). Shaw, discípulo de Bell, opinaba poder relacionar también con esta misma necesidad de protección la formación de ciertos nudos de las venas en la retina de animales y del hombre (257, nota). Esto quedaba ya comprobado, y las ideas de Bell en este tema terminan aquí; sólo hay que añadir que él creía en ese mismo fin protector, aun en los casos en que un cierre inicial, pero no realizado completamente, de los párpados ejerciera una ligera presión sobre el ojo. En cambio no puso en relación, como hizo después

Darwin, la acción de los músculos circulares de los ojos con su idea de la protección de éstos, sino que, como ya hemos visto, reservó a la acción del músculo que causa el entrecejo (correspondiente anatómica y funcionalmente a los músculos circulares también) la función especial de manifestar la «energía del pensamiento» específicamente humana.

Con todo derecho han descartado los sucesores de Bell poner en relación con la expresión de los ojos en la plegaria ese extraño giro hacia arriba y adentro del globo del ojo, giro que puede observarse en los moribundos y en los que se hallan acometidos de sueño y de un cansancio invencible (14). También se dirige hacia arriba la mirada en el acto de la oración, pero no se trata de una mirada moribunda, sino activa y con una dirección precisa; más bien podríamos identificar con esa mirada moribunda la que se ofrece en la entrega pasiva que puede observarse en las escenas amorosas de las modernas estrellas cinematográficas. Es, con todo interesante esta particularidad, por cuanto puede aclarar cómo Bell busca siempre las exageraciones extremas para sacar de ellas las expresiones más moderadas; nos ofrece admirables dibujos y descripciones para muchas explosiones extremas de afectos en enfermos mentales, en lo que luego le han seguido muchos investigadores médicos de la expresión.

Refiriéndonos de nuevo a las reflexiones ya citadas de Bell sobre la célebre discusión de Laocoonte, hemos de aclarar que Bell advierte frente a Lessing cómo no puede nunca un hombre abrir la boca para gritar, si al mismo tiempo sus brazos se hallan ocupados en una tensión extrema por repeler; por la simple razón de que necesita para la acción de los brazos el firme apoyo de la caja torácica en tensión extrema, al existir una elevada presión expiratoria. En cambio, le parece ejemplar el apoyar los brazos en la estatua del galo moribundo, pues, debido a esa fijación, puede lograr la caja torácica los mayores períodos de inspiración y expiración; todos lo que se esfuerzan por tomar aire, como los asmáticos, adoptan una postura de apoyo muy parecida. Podemos observar que todas estas reflexiones se agrupan en torno al núcleo de la teoría respiratoria, que está pensada tan sólo para la mímica de la cara.

(14) "Cuando los músculos rectos, por cansancio o agotamiento, dejan de guiar el ojo, intervienen otros dos músculos que lo hacen girar hacia arriba bajo el párpado: éstos son los músculos oblicuos" (102). Esta observación es exacta tratándose de lactantes que se quedan cansados mamando en el pecho; es exacta también en la mirada de la entrega apasionada; pero no lo es en la mirada de adoración. Compárese Piderit, 53, y Darwin (Ed. Donders), 222.

V

EL DICCIONARIO DE LOS MOMENTOS FECUNDOS EN EL PROCESO MIMICO POR TH. PIDERIT

LLAMA Piderit a su obra un intento de «resolver el viejo problema de los movimientos mímicos de la cara y explicar fisiológicamente los embrollados fenómenos de la gesticulación». Podemos con bastante claridad deducir de qué modo se ha encontrado con este «viejo problema» por las explicaciones del primer capítulo, lo mismo que por la «solución» que nos ofrece. Esta solución se expresa del siguiente modo en términos esquemáticos: Los movimientos mímicos se hallan constituídos de tal modo que cumplen este o aquel fin, real o ficticio, y anteceden como medios o pueden anteceder a éste o aquél resultado. Ya sólo por esto podríamos deducir de modo retrospectivo que la cuestión inicial apunta al «fin» primario biológico de los movimientos mímicos. Y de hecho aparecen en el siglo XIX aquí y allá preguntas asombradas por el sentido primario de los movimientos mímicos. A un observador de las contracciones musculares le parece manifiesto que los músculos de la pierna «sirven» al andar, y los músculos del brazo, a la aprehensión. Por ello podía y debía causar admiración que al observar la musculatura de la cara humana se fracasa, asignándole sencillas fonalidades como las anteriormente apuntadas. Este era el problema.

Tanto Piderit como Darwin y cada uno de ellos a su modo, se ponen como objetivo al estudiar la expresión humana el resolver ese «enigma» y contestar a la pregunta de la finalidad en la expresión. Darwin critica a Piderit y Piderit critica (en la segunda edición) a Darwin; ninguno de los dos ha comprendido por entero al otro; pero un historiador de hoy cree poder comprender a ambos. Y la razón también por la cual ninguno de ellos estimó enteramente valiosa la solución del otro. De esto volveremos a hablar más al final del párrafo sobre Darwin.

Piderit alude en su prólogo bibliográfico a toda clase de ensayos contemporáneos, por ejemplo, las especulaciones de Oken y de otros que yacen hoy en un olvido absoluto, sin que valga la pena de sacarles de él. En cambio, en las cuestiones con que Piderit inicia su camino encontramos una confesión de ignorancia muy frecuente entonces, por extraño que parezca. Se cita mucho, por ejemplo, el dicho de Johannes Müller: «La expresión tan diversa de los rasgos de la cara en las distintas pasiones muestra que, según cuales sean los estados del alma, pueden entrar en actividad o tensión diversos grupos de haces del *nervus facialis*. Nos son enteramente desconocidas las causas de este fenómeno, de esta relación de los músculos faciales para con las pasiones concretas» (1). De un modo parecido se expresa Lotze: «Nuestra razón no puede indicar fines ni causas del cambio que acaece en los rasgos de la cara ante la alegría, la tristeza y los otros afectos» (2). Tal era el problema cuando Piderit y Darwin se lo plantearon con la intención de hallar una «finalidad o motivo» ocultos en contra de las apariencias.

A quien conozca las «ideas» de Engel se le puede decir con toda sencillez cómo y en dónde creyó Piderit descubrir la oculta finalidad de las contracciones musculares mímicas. Había anudado el hilo de los análisis behavioristas de Engel (así los hemos llamado antes), generalizando la idea de los comienzos de la acción con la que Engel trataba de aclarar tan sólo los hechos pantomímicos. Piderit aplicó de un modo general este ensayo de explicación a la mímica, encontrándose así con hechos que desde entonces se cuentan entre los resultados seguros del análisis de la expresión. Ni él mismo ni nadie después de él ha descubierto, según mis noticias, esa conexión histórica; quizá Piderit mismo no la vió aún con claridad, aunque cita muy a menudo a Engel y precisa con exactitud que éste se ocupa tan sólo de la pantomímica, pero que a él mismo le interesa única y exclusivamente la «investigación de los movimientos mímicos de la cara» (3). En el párrafo primero que sigue a continuación expondré la prueba de mi tesis.

Pero antes doy una referencia sobre el campo de observaciones de Piderit. Como Bell, era simultáneamente médico y hábil dibujante, pero no dejó tras sí investigaciones en medicina que puedan compararse con

(1) J. Müller: *Handbuch der Physiologie des Menschen,* 1840, 2 volúmenes, pág. 92.

(2) Artículo "instinto" en el diccionario de psicología de Wagner.

(3) Al final del prólogo de la primera edición. Cito por la segunda edición, que lleva por título *Mímica y fisonómica,* Detmold, 1886. La primera se titula *Sistema científico de la mímica y la fisonómica (Wissenschaft-*

el trabajo realizado por Bell. Aparte de su ocupación favorita con las obras de las artes representativas (sobre todo la pintura), no pueden hallarse en su libro otras fuentes de nuevos conocimientos. Por esta razón acaso se sienta tentado alguno a colgarle el calificativo de aficionado a *dilettante* entre los tratadistas de la expresión. Nada hay que objetar a ello, si se reconoce después que hizo honor a esta rama de la ciencia con trabajos muy respetables. Piderit dominó más sistemáticamente y con mayor éxito que todos sus predecesores (recuerdo, por ejemplo, la obra del pintor Le Brun) el cometido parcial de una teoría de la expresión a que hacemos mención en el título del párrafo.

Ello es debido, claro está, a que se hallaba armado de un moderno esquema de axiomas sobre la expresión, por ser alumno de Engel, lo mismo que disponía, por otra parte, como médico, de exactos conocimientos en anatomía y fisiología, a más de tener ya tras sí la obra de Bell, y desde 1862, la de Duchenne de Boulogne. En cuanto «psicólogo fisiológico», navega en las olas del materialismo alemán, que por entonces cobró nueva vida, sin que por ello se sienta estorbado para usar los conceptos de la psicología tradicional de la vivencia.

La obra tan citada de Le Brun es un atlas que tiene veinte cuadros y lleva el título *Expressions des passions de l'âme*, París, 1727. El cuadro primero es una escena que contiene 31 figuras principales y algunas más accesorias; pretende ilustrar de un modo sumario el acaecer pantomímico. Y los cuadros restantes contienen, unos, cabezas, y otros, bustos, ilustrando sucesivamente la atención, la admiración sencilla y embelesada, la plegaria, el arrobo, el ansia, la alegría tranquila, la risa, el dolor anímico fuerte, el simple dolor corporal, la tristeza, el lloro, la compasión, el desprecio, el asco, el terror, la ira, el odio o los celos y la desesperación.

Las explicaciones que acompañan a cada una de las figuras se limitan a contar los rasgos mímicos que constituyen la expresión. Por ejemplo, en el caso de la atención: «Los efectos de la atención son: Inclinar las cejas y contraerlas en dirección a la nariz, girar los ojos hacia el objeto observado, abrir la boca, espe-

liches System der Mimik und Physiognomik) y apareció en 1867. Uno de los primeros escritos de Piderit llevaba también el breve título de *Mímica y fisonómica* y apareció en 1858, en la librería Vieweg; incluye como primera parte una "psicología fisiológica" del autor, que luego se publicó aparte, ampliada, con el título de *Cerebro y espíritu* (Heidelberg, 1863).

cialmente elevando el labio superior; inclinar ligeramente y fijar la cabeza, sin que ocurra ningún otro cambio mímico digno de atención.» Los cuadros son productos académicos y no constituyen ninguna obra brillante de *premier peintre du Roy;* los análisis son primitivos y en parte inexactos. Piderit procede de una manera bien diversa.

Le Brun tiene otro libro: *Conférences sur l'expression des différents caractères des passions,* París, 1667. Han sido impresas de nuevo en la edición francesa de Lavater de Moreau (vol. IX, 1820).

1. *Los axiomas: comparación con los de Engel. La orientación por el principio del placer. Relaciones con los movimientos afectivos de referencia de Engel. Problemas.*

La exposición de Piderit comienza con una axiomática incluída en el segundo capítulo del libro. Es extraña la uniformidad con que todos los teóricos modernos de la expresión, desde Engel hasta Klages, inician sus libros con un capítulo de axiomas. Piderit había ya desarrollado, como hemos dicho anteriormente, sus hipótesis en un escrito publicado en 1863 y titulado *Cerebro y espíritu,* cuando escribió la segunda edición de la mímica. Allí puede enterarse biográficamente el que lo desee cómo piensa este médico acerca del alma. Pero para la historia sistemática de la teoría de la expresión, objeto que nos ocupa aquí, no resulta de ello nada provechoso. Es mucho más instructiva una comparación de los axiomas de Piderit con los de Engel. Por supuesto, Piderit, más joven y con buena preparación médica, se había propuesto, al leer a Engel, llenar las lagunas que quedaban en la teoría de la expresión de este último. El ensayo de incluir en los pensamientos capitales de este primer sistemático de la mímica el grupo de los «gestos fisiológicos», dejado sin explicación en Engel, nos lleva por sus pasos contados a los «principios fundamentales» de Piderit.

En el esquema de Engel se encuentra ya de un modo explícito la observación de que el ojo de un hombre que se dispone a espiar, lo mismo que la boca y la lengua de un hombre que se dispone a gustar un manjar, dejan reconocer determinados síntomas iniciales de lo que inmediatamente acaecerá. El propósito de Piderit es interpretar como síntomas iniciales de las acciones todo el juego muscular en torno al ojo, la boca y la nariz. Necesita como principio previo, para poder realizar

esto. la afirmación de que el ojo extraordinariamente ligero y móvil en todas las direcciones dentro de su cavidad ósea se dispone también a espiar e igualmente la lengua se halla dispuesta a gustar, aun cuando en el dominio actual de la percepción no se presente nada que ver ni gustar. Este principio previo lo ha sacado también Piderit del esquema de Engel; es decir, ha generalizado el descubrimiento de Engel, que nosotros hemos llamado—para simplificar y ateniéndonos a nuestros hallazgos en el dominio del lenguaje hablado—demostración en la fantasía. He aquí la cita:

> «Hemos llegado ya al primer principio fundamental de la mímica, que dice: Como cada representación le aparece al espíritu como un objeto, del mismo modo los movimientos musculares mímicos, ocasionados en las excitaciones de la imagen, se refieren a objetos imaginarios» (37).

Para tener juntos los valiosos axiomas de Piderit damos a continuación textualmente el segundo y el tercero de sus principios fundamentales:

> «Llegamos al segundo principio fundamental de la mímica, que dice: Los movimientos musculares mímicos causados por representaciones agradables o desagradables se refieren a impresiones sensoriales armónicas (agradables) o disarmónicas (desagradables); es decir, los movimientos musculares mímicos que ocasionan las representaciones agradables son de tal naturaleza que parece habría de facilitarse y protegerse con ellos la captación de impresiones sensoriales armónicas; los movimientos musculares mímicos provocados por representaciones desagradables son de tal naturaleza que parecen dificultar la recepción de impresiones sensoriales disarmónicas.»
>
> En resumen: Los movimientos musculares mímicos provocados por estados anímicos se refieren, por consiguiente, en parte, a objetos imaginarios y, en parte, a impresiones sensoriales imaginarias. Este axioma nos da la clave para comprender todos los movimientos musculares mímicos y hallará su aplicación en los capítulos siguientes al exponer los modos concretos de la expresión» (38 y siguientes).

No valdría la pena atribuir la dependencia histórica que los pasajes citados demuestran respecto de Engel, si no fuera de todo punto necesario para comprender con justeza y exactitud lo que Piderit piensa. Sólo mediante un rodeo podemos comprender la división de las impresiones sensoriales antes citadas en armónicas y disarmónicas, tal como Piderit las necesita para su objeto. El que pretenda interpretar esos principios ingenuamente y tal como a la letra se nos presentan, veríase forzado a pensar por de pronto como «impresiones sensoriales agradables» en aquellas que en su carácter inmediato de impresión, por ser materia sensorial agradable, lo son tal, como, por ejemplo, conferimos el predicado agradable a un calor bienhechor, a un manjar gustoso o a una serie de sonidos que nos halagan los sentidos. Pero el hecho de que tales cosas existen y que el ojo perceptor se abre a veces como si quisiera «beber» en todos sus rasgos las impresiones que tienen una materia sensorial agradable, no podrá ser discutido por nadie:

Bebe ojo lo que las pestañas retienen
De la dorada abundancia que en el cosmos hay.

Pero quien reflexione más a fondo y continúe la lectura descubrirá en seguida que Piderit no puede referirse, o por lo menos no exclusivamente, a la clase de las impresiones aptas para un festín de los oídos, de los ojos y de la lengua, cuando formula el término «armónico». Esta clase referida se amplía de pronto, incluyendo en sí todo aquello que puede llevar al «espíritu» (como de nuevo lo llama siempre) un mensaje alegre y bienvenido de las cosas. Y lo mismo ocurre, naturalmente, con los datos sensoriales desarmónicos.

Y de esto se deduce también que no hemos de interpretar a la letra cuando se habla de facilitar la recepción de datos sensoriales armónicos o de obstaculizar la de los datos sensoriales desarmónicos; pues ¿a qué nos conducirá esto? Los datos sensoriales directos, las letras de un mensaje triste y la de una noticia alegre proceden a menudo de una misma máquina de escribir o de la misma caja de imprenta. Abreviando, Piderit traduce aquí la teoría de Engel sobre el movimiento de dirección negativa o huída—sector de la teoría de los movimientos de referencia descritos a la manera behaviorista—, de un modo trivial y a su modo. En interés de su propio propósito cabría preguntarle: ¿Dónde deja el tercer elemento, la mirada aguda de defensa y de ataque, cuando esa mirada se dirige y abre a lo armónico o cuando se aparta y cierra a lo desarmónico? No; desde luego Engel había con-

cebido mejor y con mayor claridad este detalle, al leer en la conducta de los actores no sólo dos, sino tres *movimientos de referencia* capaces de expresión. Encontramos también estos tres movimientos en Lersch, que ha renovado el programa de Piderit en este punto, como luego hemos de ver.

Y algo más todavía. La clasificación y descripción de los movimientos fundamentales de referencia es una cuestión clara y prometedora siempre que se tiene a la vista, como en el caso de Engel, el comportamiento íntegro de un hombre. En cambio, si se aísla de la acción total por necesidades programáticas, como en el caso de Piderit, el comportamiento parcial de los órganos sensoriales, y se pretende describir tan sólo el juego muscular en el rostro humano, habrá de resultar, objetivamente, cuestión palpitante para una teoría, el modo cómo se inserta la acción parcial de los aparatos sensoriales dentro de la acción total y cómo será determinada en concreto, partiendo del sentido de toda la acción. Busquemos un ejemplo trivial de fácil comprensión en otro terreno: Cuando un ejército entero ataca unas veces y, por lo tanto, avanza, y otras veces elude el golpe del adversario, es decir, se repliega, no por ello se ha de deducir cómo se ha conducido por su parte un órgano de ese ejército, por ejemplo, el servicio de transmisiones. La conducta de éste no ha de ser necesariamente covariante con todo el ejército en el avance y en la retirada, e incluso puede ocurrir este caso aun con órganos parciales de este mismo servicio de transmisiones. Antes de lanzarse a hacer cualquier hipótesis general sobre los síntomas de la conducta en su conjunto, deducibles por la actividad de los aparatos sensoriales, hay que pensar en casos parecidos y reflexionar a fondo sobre ellos, aunque el servicio de información que los órganos de los sentidos proporcionan al organismo actuante sea muy distinto.

De todo esto no nos dice Piderit absolutamente nada, y no es extraño que hayamos de considerar sus axiomas interiores en valor a su fina investigación empírica de detalles sueltos. Nos cita por doquier los dos «principios fundamentales de la mímica»; pero se tiene exactamente la misma impresión que cuando leemos a Darwin, o sea que los conocimientos supuestos en la sección dedicada a los axiomas se hallan interiormente no muy ligados con el trabajo auténtico del autor. ¿Cuál es el programa y el éxito de la investigación detallista de Piderit?

2. *Los resultados concretos; ejemplo: la mirada humana. La idea del vocabulario. La síntesis supletoria. La mirada furtiva. Supuestos de este procedimiento.*

A fin de comprender con exactitud y desde dentro, es decir, desde el asunto mismo, el proceder de Piderit, es útil traer a consideración, por de pronto, un momento formal bien extraño del resultado último de este autor. Elijo como ejemplo su propio resumen acerca de las valencias patonómicas de la mirada humana:

> «Reconocemos en la mirada *tarda* el agotamiento corporal y la pereza espiritual; en la mirada *vivaz,* excitación; en la mirada más o menos firme y *fija.* diversos grados de atención tensa; en la *dulce,* participación o pasión; en la mirada *errabunda,* dispersión; en la *insegura,* angustia. La mirada *furtiva* denota desconfianza; la *pedante* indica reserva, y la *embelesada,* exaltación» (54; el subrayado es mío).

Hay que guardarse de una precipitada crítica en el terreno lógico de esta tabla de nueve *miradas;* si tenemos presentes los cuadros y las detalladas explicaciones, veremos que no se define sencillamente la cosa por sí misma, como en el caso nueve y en otros de la lista. Los seis números primeros son, evidentemente, formas de movimiento del ojo errante (o mantenido en reposo activo); las tres últimas direcciones de la mirada se relacionan con la cabeza y todo el cuerpo. Todo ello lo expone y describe Piderit con tal corrección, que hoy puede perfeccionar esta lista cualquier neófito. No queremos detenernos en esta tarea, sino más bien pensar lo que allí se dice y hacia dónde nos lleva el camino cuando uno empieza a *contar* y a formar listas parecidas. La tabla referida está pensada como vocabulario, por muchas vueltas y revueltas que se le den. Piderit se halla metido de lleno sin saberlo en una empresa que discurre paralela al sector lexicográfico de la lingüística. Esta comparación se nos impone, y hace avanzar la teoría más de lo que pudiera creer alguno que la oye por vez primera o que en los primeros minutos se declara su partidario. Pues, de modo parecido, y no por entero, del mismo modo a como en la lingüística completa la sintaxis al vocabulario, se ha de escribir también una sintaxis mímica, a más de inventariar cada uno de los síntomas mímicos.

Esto se halla en Piderit sólo *in nuce;* hallamos esparcidos por sus descripciones datos decisivos sobre el *campo* semántico de los síntomas tomados léxicográficamente. Algunos de éstos caen bien aquí. Pongamos como ejemplo la *mirada furtiva:*

> «Siempre que se quiere observar sin ser notado: cuando se está atento, pero se quiere aparecer indiferente, se mantiene uno tranquilo e inmóvil para no atraer sobre sí con movimientos y ruidos la atención de los demás; se da al cuerpo una postura indiferente, déjase caer la cabeza y el interés secreto traiciónase únicamente en la mirada atenta, que se dirige oblicua y hacia arriba en dirección del objeto observado» (51).

Encontramos aquí el síntoma de la «mirada oblicua y hacia arriba que se dirige en dirección del objeto observado», encuadrada de un modo expreso y ya de antemano dentro de otros síntomas, se halla dentro del campo semántico de otros síntomas, sin los cuales no expresaría lo mismo ni sería tampoco lo que es, quiere decirse, una mirada furtiva; pero esto es sólo un ejemplo, pues el mérito de haber visto este asunto por primera vez, aclarándole en todos sus puntos, le corresponde a Lersch. Ya volveremos sobre esto.

Y una vez que queda clara la intención de Piderit y se ve su posibilidad, habremos de responder por lo menos con algunas frases a la pregunta por la justificación objetiva de su proceder y a la del material de observación de que ha dispuesto. Ambas cosas se pueden atinar con la misma palabra. Piderit escribe muy ordenadamente y sistematiza conocimientos que él, como médico y hábil dibujante dentro de su época, ha tomado de las obras de artistas, en cuanto éstas atañen a la expresión. Ataca el problema, podemos decir, con los conocimientos de que un médico dispone (y que por ello se hallan distribuídos de un modo sistemático, según los síntomas manifiestos), problema mismo que ya antes de él habían atacado Le Brun y algunos otros (4). Pero él pro-

(4) Algunos más ilustraron libros sobre la expresión. Un hábil escultor del siglo XIX, Franz Xaver Messerschmidt, modeló con honda inspiración expresiones en serie (¿qué otro nombre cabría darles?). Ernst Krist las ha reproducido no hace mucho, de modo excelente, acompañándolas de una plausible y aguda explicación psicológica e histórica: *Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt. Versuch einer historischen und psychologischen Deutung. Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen* in Wien, Neue Folge, Sonderheft. (mit 96 Abbildungen), 1932.

cede de un modo algo diverso, limitándose a la mímica del rostro, y en la postura de un analítico se convierte en lexicógrafo de los síntomas cargados de expresión. Es muy instructivo, a más de llevarnos adelante en nuestro camino, el intentar de modo retrospectivo una justificación de su intento, cosa que él mismo no ha hecho. Esta debería contener las siguientes ideas:

3. *Los momentos fecundos en el proceso de interpretación ingenua. La explicación en el proceder de Lersch. Figuras sucesivas y su relación con los momentos fecundos. Música y pintura.*

No es sólo el pintor y el escultor, sino también el hermeneuta ingenuo, quien sabe sacar, con más o menos facilidad, del continuo fluir del movible juego muscular en las «zonas expresivas» del rostro humano ciertos *momentos fecundos,* dignos, antes que otra cosa, de su consideración. No son éstos ilimitados ni cambian tampoco ilimitadamente; se pueden contar y forman una cantidad discreta (por lo menos por lo que hace a su aplicación por parte del pintor y el escultor). Para hablar con exactitud, compórtanse esos momentos de modo que necesitan destacarse suficientemente los unos de los otros en las características totales, si han de poder ser interpretados. Una vez que esta inevitable *diacrisis* (5) se halle *grosso modo* asegurada, nada importarán los cambios continuos de potencialidad y caracterización, de que cada uno por sí mismo es muy capaz.

Antes de pasar adelante séame permitido apoyar lo que va dicho con un argumento muy poderoso. Me refiero a la tijera que maneja Lersch Se recortan imágenes típicas concretas, que luego se reproducen en el libro, de las cintas cinematográficas tomadas en situaciones bien determinadas y obtenidas de modo experimental. No hablamos todavía de que esa misma tijera se ponga de nuevo en acción para separar la zona en torno a los ojos de las zonas de la boca y la nariz; teóricamente resulta esto digno también de consideración, y de ello nos ocuparemos

(5) Las voces *caro* y *coro* tienen las mismas consonantes y una vocal común, pero la otra vocal es diferente y nos *sirven como señal* de que las dos palabras son distintas, y por tanto, que es distinta su significación. Las vocales *a* y *o* tienen, pues, aquí una función diferenciadora o *diacrítica.* Lo mismo acontece con ciertos componentes de los gestos. Aislar éstos para definir el gesto y su sentido es lo que Bühler llama *diacrisis.—(Nota del editor.)*

en segundo lugar. Pero, ante todo, ese primer recorte de la tijera indica que el que le realiza tiene la convicción de poder ilustrar expresiones enteras por imágenes particulares y elegidas con habilidad Muy sencillo es lo que tenemos que decir a este propósito: el recorte que realiza la tijera es una selección que se halla ya prefijada en la vivencia del interpretador que observa un acontecer de curso temporal (selección que, en conjunto, si bien no en detalle, se muestra conforme con esa predelimitación). Con una sola vez que se haya sido observador y sujeto de experimento en nuestras investigaciones de Viena, bastará para comprobar por experiencia propia a lo que aquí me refiero; es decir, que para interpretar el proceso expresivo se ha de ir a la caza de momentos fecundos (muy usuales en plural). Y es indiferente que el acaecer sucesivo lo constituya una voz articulada o un cuadro movido.

No extrañará esto al que haya visto este asunto desde todos sus lados y sepa que el pintor y el escultor pueden sólo completar, subrayándolo o acusándolo, lo que las percepciones más triviales del continuo vivir meramente les insinúan. La teoría afirma en este punto que las percepciones que apuntan a una interpretación de la expresión captan momentos fecundos. Se sabe que también el pintor y el escultor apuntan a un momento fecundo (en singular). Agreguemos brevemente, para completar lo dicho, que también puede haber síntomas concretos temporalmente distanciados en los momentos fecundos naturales e incultos, momentos que captamos en cuanto hermeneutas de la expresión. En último término, este complemento—que partiendo de hechos hace ya tiempo conocidos, llega a las «dispersiones temporales» descubiertas en el Laboratorio de Wundt y tiene su fundamento igualmente en nuevas observaciones—hace del segundo recorte de Lersch un procedimiento enteramente objetivo. Porque *no* es necesario que coincidan del modo más acusado en la misma imagen momentánea del film lo que de las zonas de la boca y los ojos se capta en un solo momento fecundo. Lersch hubiera podido componer con estos sectores de zonas características (que se presentan en un distanciamiento temporal) una expresión completa, haciendo así—de un modo tosco, naturalmente—lo que ejecutan y practican con más finura en su artesanía el pintor y el escultor.

No se ha de interpretar la tesis sobre los momentos fecundos en el sentido erróneo de que las *figuras sucesivas en el proceso expresivo* pudieran ser pasadas por alto o no valorada con justeza su importancia. De ninguna manera; con la tesis de los momentos fecundos no se toca

para nada la importancia ni el alcance del hallazgo de los momentos *dinámicos*, que A. Flach ha hecho y descrito en mi Instituto (6). Pues justamente una buena parte de la fecundidad de estos momentos consiste en que pueden representar figuras en sucesión. Es un hecho que la captación, el darse cuenta de las figuras sucesivas, «contrarresta», por así decir, en mayor o menor grado, la distorsión temporal de sus fundamentos. El que oye figuras musicales en una sucesión de sonidos, que una orquesta produce, contrarresta en ciertos límites la simple sucesión de las ondas sonoras. Pero no hemos menester meternos en esta discusión Por otra parte, comienza en este punto una limitación de importancia excepcional, aun para la teoría de la expresión, de todas las reproducciones expresivas estáticas frente a las dinámicas. La música, la danza y el gesto teatral gozan de una libertad de variación y ejecución, mientras que el pintor y el escultor pueden tan sólo indicar, viéndose obligados muy a menudo a ser esquemáticos y equívocos en sus indicaciones e interpretaciones. En otro lugar hablaremos más de esto.

4. *La lista de las unidades lexicográficas en Piderit. Síntomas autosignificativos y cosignificativos. Dos ejemplos.*

Nuestra intención era hasta aquí hallar y explicar la hipótesis fundamental en la investigación de Piderit. Se trata de la idea de un vocabulario para la mímica de la cara. Es recomendable, para lo que luego hemos de hacer, presentar en resumen todo el vocabulario; lo damos a continuación tal como se halla contenido en el resumen del autor (130 y ss.). El rostro queda dividido a la manera usual en tres regiones: la de los ojos, la de la boca y la de la nariz. Luego de distinguir las nueve clases de miradas que ya antes hemos aducido, se dan los siguientes rasgos de los ojos y de la frente:

> «El *pestañeo rápido* es, en muchos, signo de atención. Las *arrugas verticales de la frente* son, en general, una expresión mímica del mal temple y se hallan provocadas: 1.°, por un sufrimiento; 2.°, por la cólera; 3.°, por una reflexión acentuada.
>
> Los *párpados* cansados e *inclinados profundamente* permiten

(6) Auguste Flach: "Die Psychologie der Ausdrucksbewegung." *Archiv. f. Psychol.*, 65 (1928). Confróntese también: Plessner y Buytendyk: "Der mimische Ausdruck". *Philos. Anzeiger*, I (1925).



conocer un agotamiento del cuerpo o del espíritu. Los *párpados levantados* y los ojos abiertos constituyen la expresión mímica de la sorpresa o de la atención tensa. Si se agregan a esto las *cejas arqueadas* y las *arrugas horizontales* de la frente, tienen entonces los ojos la expresión mímica de una gran sorpresa o de una atención excesivamente tensa.»

En segundo lugar los rasgos de la boca:

«Aparece el *rasgo amargo* ante representaciones muy desagradables (amargas) y el *rasgo dulce* ante situaciones extraordinariamente agradables (dulces). El *rasgo inquisitivo* lo observamos en hombres que examinan con atención el valor o desvalor de un objeto en que se piensa. El *rasgo obstinado* es una expresión mímica de la terquedad, pero también de la perseverancia El *rasgo despreciativo* expresa un menosprecio altanero. El *abrir desmesuradamente la boca* es signo de elevada admiración o de atención muy tensa.»

3.° Se describe tan sólo un rasgo de la nariz:

«Se reconoce la elevada atención por el *hincharse de las ventanillas de la nariz*.»

4.° Finalmente hallamos las siguientes descripciones sobre la risa y el llanto:

«En la *risa habitual* se abre la boca a lo ancho; en la risa *fuerte* aparecen simultáneamente arrugas verticales en la frente y en la *risa violenta* aparece también la expresión de amargura.

Si además se añade el rasgo que se origina cuando las *aletas de la nariz se retraen hacia adentro*, la cara muestra entonces la expresión del lloro.»

Limitándons a contar, obtenemos 26, 24 ó 21 unidades lexicográficas, según que contemos con mayor o menor rigor los «rasgos elementales» únicamente y cada uno de éstos se nos presente una vez sola en el vocabulario. Claro está que no vamos a perder el tiempo en discutir si este recuento es completo en el sentido de las intenciones de Piderit, ni tampoco la cuestión de si el uno o el otro elemento podría

subdividirse aún más. Piderit nombra algunos rasgos más en la parte descriptiva de su texto, que podrían formar parte como elementos independientes en la lista final; por ejemplo, el grado de humedad y la escala de brillo y mate del globo del ojo, que hacen variar el aspecto de éste, etc. Media docena más o menos de rasgos no importa al caso.

Pero lo que sí es decisivo para apreciar en su justo valor el ensayo del autor es el examen semántico de los síntomas expresivos acumulados en él. Hay entre éstos unos que pueden denominarse signos cosignificativos en alto grado, para distinguirlos de otros signos en alto grado autosemánticos (7)—empleando aquí dos conceptos terminológicos de Antón Marty—. Son cosignificativos todos los rasgos que en el caso concreto de la interpretación deben ser tratados y se tratan al estilo de las pruebas que los juristas llaman *indicios*. Para analizar con limpieza todo este complejo hemos de proceder paso a paso.

Me voy a limitar a ilustrar la importante distinción a que me refiero con el ejemplo de dos «artículos» del vocabulario de la expresión de Piderit al cual se refiere, juntamente con sus sucesores, esta ojeada histórica. Es, por ejemplo, un síntoma en extremo cosignificativo la *mirada furtiva;* junto a éste cabe poner como acusadamente autosemántico el síntoma de las arrugas verticales de la frente. De este modo se nos presenta la ocasión de probar la falta visible de homogeneidad que hay entre las unidades coleccionadas en el vocabulario de Piderit, así como la limitación de su empresa a los síntomas estáticos; pero, a la vez, podremos avanzar en la verificación de la tesis más importante, siempre en el cuadro más estricto de este libro. Creo que todos asentirán, apenas lo formulemos, a la afirmación de que los esfuerzos de Piderit, Darwin y Lersch, con muchos otros investigadores que forman con los primeros un grupo, se dirigen hacia la realización de un vocabulario mímico.

Más importante y más difícil también habrá de ser el poder indicar la justificación objetiva y la imperiosidad, así como los límites internos y la necesidad de un complemento que ese vocabulario tiene. Yo me voy a referir más a lo positivo que a lo negativo, algo así como todo historiador digno de tal nombre se comporta cuando habla de sus héroes. A más de que, en mi opinión, les hace falta a mis colegas un poco más de respeto a la historia de su ciencia. Yo mismo no tengo reparo alguno

(7) Autosemántico es el signo verbal que tiene por sí una significación. Synsemántico o cosignificativo es el que sólo tiene significación enlazado con otro. *Puerta* es autosemántico; *de,* preposición, el synsemántico.—*(Nota del editor.)*

en confesar lo ilimitado de mi admiración ante los tesoros de fino saber que yacen en el terreno de la fisonómica y la patronómica, no sólo del siglo XIX, objeto de nuestro actual estudio, sino también en libros hace tiempo ya olvidados; tarea de los que nos sigan será el sacar a luz de un modo completo esos tesoros.

5. *La mirada furtiva: sus variaciones. Su valor sintomático condicionado por el contexto.*

La descripción del síntoma declarado que Piderit denomina, no sin razón, *mirada furtiva,* junto con el análisis de su valencia anímica, no pasa de las escasas frases que ya hemos citado en la página 96. Una vez más vemos con claridad que se limita en lo esencial a las condiciones de una reproducción pictórica de su objeto. Porque lo mismo en el escenario que en la vida diaria se lanzan miradas fácilmente sorprendidas por un observador hábil y comprobables como «furtivas», que se hallan en un campo semántico considerablemente diverso del indicado por Piderit. Por ejemplo, no es en este caso una *conditio sine qua non* la cabeza inclinada; también puede un «papavientos» echar una mirada «furtiva» al suelo; y hay miradas furtivas de lado como en cualquier otra dirección. Sólo que no es muy sencillo caracterizarlas en los dibujos como tales miradas furtivas, cosa bien distinta de lo que ocurre en la vida ordinaria y en el escenario.

La determinación general del síntoma declarado habrá de atenerse a la pregunta: *¿Cómo y ante quién se ocultan?* Ocurre a menudo que el encubridor no puede huir del pesquisidor más que en los momentos en que este último mira a otro lado; es decir, siempre ha de operar el primero frente a la atención presente del último. Su técnica del disimulo refinado entrará en acción cuando la situación lo aconseje, teniendo en cuenta los medios que emplea el pesquisidor, vistos y apreciados por quien disimula, que no quiere ser, naturalmente, sorprendido por él. No sería justo intentar concretar chapuceramente este hecho del juego alterno en este o aquel grado de un refinamiento técnico. Todo lo que de modo general cabe decir sobre la mirada furtiva es que el *faux pas* de una mirada superficial sobre un objeto, dentro de un comportamiento total en que esa mirada no encaja, lo sorprenderá e interpretará justamente como *faux pas* el observador atento que actúe en plan de detective. Ello es un producto del trato social en determinadas ocasiones. Lo que cabe decir de modo general sobre la valencia expresiva de la mirada

furtiva corresponde a las clases tan diversas de ésta en su campo semántico, dentro del contexto de la conducta. Porque hay muy diversos motivos para esa mirada furtiva. Los niños vergonzosos y asustadizos ocultan su rostro en el vestido de la madre como para protegerse de la gente extraña o siempre que no se hallan a la altura de su situación; pero no por ello dejan de echar de vez en cuando miradas «a escondidas». También éstas son miradas furtivas. Los mayores apenas si tienen, por lo general, en nuestro de círculo de cultura, más que débiles restos de esa sencilla política furtiva. Mas, con todo, un vocabulario perspicaz de la expresión humana debería partir en el artículo «mirada furtiva» de esos casos primitivos; porque ello correspondería aproximadamente al procedimiento histórico-lingüístico de remontarse a la etimología de una palabra.

No quiero yo caer ahora en el error de escribir de corrido y presentar como conocimientos científicos lo que para ser tal requeriría estudios especiales. Cualquier cosa que a un psicólogo se le ocurra en este campo hará bien en reservárselo provisionalmente a título de ensayo; y se le presentará lo que puede observarse ya en la conducta infrahumana, en los perros y aun también quizá en los gatos bajo el nombre de miradas de soslayo. Y también el pasar de largo y el no fijarse, que acaecen motivadamente entre las clases sociales y humanas, entremezclados con miradas furtivas incidentales a algo que la costumbre o el uso, la máscara y la conducta humanas prohiben mirar abiertamente —conducta y máscara que uno se ha propuesto guardar (8). Con todo esto podríamos, seguramente, llenar en el vocabulario de la expresión bastantes columnas bajo el título «mirada furtiva». Y podríamos responder del modo acostumbrado en un vocabulario a la pregunta por la valencia expresiva de este síntoma; quiero decir que correría de cuenta del consultante hallar entre la abundancia del original lo que cuadrara según el contexto al caso concreto.

La valencia concreta y plena de la expresión en la mirada furtiva se halla definida y condicionada en alto grado por el contexto en cada caso concreto de su aparición. Y únicamente este contexto justifica la detallada interpretación del síntoma que de hecho pueda presentarse. Unas veces, por ejemplo, el que mira furtivamente puede tener intenciones criminales, y otras veces, bienhechoras. Exactamente ocurre con

(8) Me llega, al tiempo que escribo estas líneas, un interesante estudio que encuadra muy bien aquí: H. C. Warren: "Social nudism and the body taboo". *Psychol. Review,* 40 (1933).

la interpretación de todos los indicios en el sentido estricto de la palabra. No es caso extraordinario ni único para un psicólogo moderno hallar esos signos condicionados en tan gran manera por el contexto. En la teoría de la percepción de los últimos diez o veinte años hemos aprendido mucho que podría figurar al lado de lo que va dicho; de ello hablaremos en el párrafo siguiente. Como en todo hay aquí también sus grados, y los síntomas de la expresión no son todos signos que, como la mirada encubierta, hayan de interpretarse por *indicios*.

6. *Las arrugas verticales de la frente. Etimología de este síntoma, según Piderit, Darwin y Lersch.*

Tomamos de la lista de Piderit, a modo de contraste, el síntoma bien visible de las *arrugas verticales de la frente,* del que se han ocupado todos los teóricos de la expresión, a partir ya de los antiguos griegos, y que todos han valorado con exactitud en su valencia mímica. Como estados indicados en conjunto o aisladamente, por este síntoma, se apuntan la cólera, el enojo y la atención tensa—íntima o exterior—. Pero quedaba reservado a la investigación moderna, fecundada por la medicina, algo que en este caso podríamos describir con el paralelismo de la moderna investigación verbal verificada en la lingüística. Lo mismo que la lingüística, remontándonos más y más en la historia del lenguaje, inquiere la etimología de cada palabra, su significación más concreta y próxima a lo sensible, se lanzan los médicos a la búsqueda de la valencia «fisiológica» de los síntomas de la expresión. El objetivo o uno de los objetivos de sus análisis lo constituyó aquí y en muchos otros casos el hallar la función fisiológica del movimiento de los músculos.

Piderit y Darwin propusieron para el síntoma de las arrugas verticales de la frente «explicaciones» fisiológicas que coinciden en su primer paso para luego seguir rumbos diversos. Habríamos de nombrar a Darwin en primer lugar, si hemos de comprender a fondo esa divergencia; pero lo dejamos para más tarde. Ahora que podemos comprender en seguida la interpretación más avanzada que Lersch expone, ella sola es la que en nuestro contexto interesa. Lersch tiene la ventaja de poder presentar imágenes muy instructivas tomadas de sus films y hace destacar consideraciones tomadas del campo puramente fisiológico, trayendo a colación en su sitio oportuno comprobaciones «fenomenológicas», que en este caso quiere decir introspectivas. Su inter-

pretación va caracterizada por las dos definiciones siguientes: *Primera:* En las arrugas verticales de la frente hay un caso bien claro de liberación del juego muscular de su rendimiento vital primario. La función protectora del ojo en su doble respecto—es decir, lo mismo de la luz cegadora que de la presión sanguínea del cerebro—puede haber sido lo más primitivo; pero hoy no encuadra todos los casos que se nos pueden presentar. Por el contrario, el análisis de la vivencia dice, sin dejar lugar a equívocos, y ésta es la *segunda* definición ofrecida por Lersch, que la tensión activa y antagónica (para adoptar una fórmula propia) en que entra el aparato muscular periférico del ojo, al producirse las arrugas verticales de la frente, es *una parte, y por ello un síntoma* de esa fuerza que suele conocerse vulgarmente con el nombre de «concentración». «Esa concentración de la fuerza psíquica para trabajar sobre un objeto pensado o percibido sensorialmente, en el sentido de una adaptación a las intenciones vitales del individuo, es lo que nos vemos obligados a aceptar como existente en la observación fenomenológica, siempre que se nos presente el acto mímico de las arrugas verticales en la frente o cualquier rasgo mímico persistente de ese acto» (9).

Esta interpretación es muy luminosa y se mantendrá por diversa que sea la discusión en torno al origen del síntoma. Observemos tan sólo la sencillez con que se define en su núcleo esencial la valencia expresiva del síntoma que nos ocupa: En todos los casos en que éste se presenta hay una concentración de fuerza psíquica. Esto es un dato inconcuso. Bajo título bien distinto habrían de entrar las aportaciones al artículo «Mirada furtiva» en el léxico mímico, como ya hemos visto. Lo que muestra la mirada furtiva, todo lo que nos manifiesta o nos hace traidoramente presumir, varía en una escala muy amplia con la situación exterior conjunta y con el *campo semántico* en el que se encuadra. De modo parejo a como varía la valencia de los llamados indicios, un lexicógrafo puede contar en la vida ordinaria muchos casos típicos que se reiteran con frecuencia; pero ya es más difícil expresarlos en un solo principio. Siempre que éste se presente hay el fenómeno psicofísico concreto y de aislamiento relativamente fácil. Y esto es, en fin de cuentas, sobre lo que debemos llamar la atención al estudiar el vocabulario mímico de Piderit. En este vocabulario hallamos sin delimitar síntomas profundamente *autosignificativos* al lado de otros síntomas *cosignificativos* por entero. Damos por ahora de lado la cuestión de si esa diferencia es meramente gradual o bien si tal hecho se ha

(9) Philipp Lersch: *Gesicht und Seele* (1932), pág. 92.

de comprender teóricamente de un modo distinto. En todo caso, la investigación perspicaz ha de aplicar su atención al tema del *contexto* en que los síntomas se presentan, y en una reseña sobre Piderit hay que indicar lo que él piensa sobre el asunto.

7. *La valencia del campo semántico. Combinaciones mímicas de Piderit: Crítica.*

Al examinar la pintura y la plástica en busca de síntomas mímicos, como Piderit hace, cuando se acepta en el vocabulario todo y sólo aquello que se nos presenta al reproducir rígidamente la expresión en sus distintos tipos, es inevitable que se hallen juntas dos cosas tan diversas como son la mirada furtiva y las arrugas verticales de la frente. Los medios auxiliares modernos con que cuenta la investigación (por ejemplo, las fotografías del cine) permiten y exigen de modo categórico una ampliación metódica de la empresa, con lo que salen a luz por sí mismas algunas diferencias objetivas de los síntomas. De todos modos, un plan nuevo y abarcador en estos asuntos ha de hallarse sostenido y vivificado por ciertos axiomas semánticos de hondura. Ello quiere decir también que el principio tan trivial como trascendente sobre la *valencia del campo semántico* de los síntomas expresivos debe lograr el título científico y la importancia que le corresponde.

En el libro de Lersch se encuentran más elementos que en el de Piderit para ese plan. Quien pretenda cargar la crítica (según ha hecho Pollnow) del análisis «científico-natural» de la expresión, habitual en el siglo XIX, con el reproche de ser una ideología materialista y atomizante, hallaría buen campo de ataque en el libro de Piderit. Basta con leer a este fin, por ejemplo, las observaciones acerca de «Combinaciones mímicas» añadidas a cada sección. No son otra cosa que un *cock-tail* en que van mezclados los signos con lo que ellos significan: «Una boca dulce, juntamente con una mirada embelesada, ofrece la expresión mímica de una dulce exaltación. Si a esto se agrega el rasgo amargo, la cara cobra una expresión dolorosa de dulce exaltación. Con la mirada furtiva presta a la cara la boca dulce la expresión de una coquetería amorosa», etc. (83 y ss.).

Esto suena a banal y lo es, en gran parte; pero resultaría precipitado el rechazar *a limine* sin un estudio previo todo ese procedimiento de sumas y mezclas, ese *cock-tail* que en el terreno de la mímica nos ofrece un analizador. El sano pensamiento de totalidad propio de nuestros

días ha de evitar con cuidado el degenerar en un cómodo. pero ciego criterio, en contra de toda hipótesis de complejos aditivos. Ni los «sentimientos mixtos», ni los «síntomas mixtos» constituyen de antemano estupideces al estilo del hierro de madera, ni cabe tampoco probar su inverosimilitud como la del *perpetuum mobile*. Es aconsejable partir de funciones estructurales que puedan demostrarse con seguridad, de acuerdo con la situación de la investigación en su conjunto. Siempre que Piderit ofrece, por ejemplo, para un mismo síntoma diversas valencias simultáneas, como en el caso de las arrugas verticales de la frente, lo son la pena, o la cólera, o la reflexión aguda; la función delimitadora en la interpretación de un caso concreto no podrá seguir otro camino que el que toma cualquier semi-ingenuo: abarcar en una mirada el síntoma y su campo semántico. El contexto, este campo envolvente, es lo que decide la especificación. Y en el fondo no ha sido otra la explicación de siempre; porque hasta los análisis escuetamente lógicos de la fisonómica seudoaristotélica mencionan expresamente el punto de vista de la compatibilidad (falta de contradicción) de los «signos», limitándose en ello a traducir el hallazgo psicológico de la interpretación global del acaecer mímico al que nos referimos, al lenguaje del fisónomo dialéctico. En los libros modernos, por ejemplo, en Bell y Darwin, se roza siempre ese hecho palpable de la interpretación global; con cierta extrañeza es destacado a veces, y otras se dice que comprendemos en amplios límites la expresión de un modo inmediato e instintivo (es decir, con seguridad instintiva, pero sin evidencia de intelección).

Valdría la pena juntar y pesar todas estas indicaciones desparramadas por el libro de Piderit, si es que nos interesa decidir con meticulosidad hasta dónde ha llegado nuestro autor en su conocimiento de la sintaxis mímica. Pero renunciamos a ello y reanudaremos nuestra reseña con Lersch, quien se hizo problema de este asunto.

8. *Resumen: La relación de Piderit con la teoría de la acción en el acaecer mímico. Los estudios del pintor. El arte de la composición. La fisonómica, según Piderit.*

Anudamos el final con el principio y añadimos una última consideración. Piderit es, en una palabra, el primer representante de una *teoría de la acción en el acaecer mímico;* soluciona el «enigma» de las contracciones musculares, sin sentido alguno a primera vista, con la hipó-

tesis general de que los tres sentidos más importantes del rostro humano (ojos, nariz y sentido del gusto) reciben, merced a las contracciones de los músculos, cierto enfoque en el cual se manifiesta su disposición para un servicio. Lo último se ve con la mayor claridad en los movimientos del contorno de la boca; la boca y la lengua toman sus actitudes de degustación e incluso en muchos casos es ya cosa decidida la manera en que acaecerá la reacción del aparato degustador, y también cuándo se presentará el rasgo dulce o amargo en el contorno de la boca. Con ello no ha hecho Piderit más que tomar en serio de un modo fisiológico lo que poetas y hermeneutas tuvieron siempre en su vocabulario; es decir, los predicados amargo y dulce aplicados a determinadas expresiones o clases de expresiones que el rostro humano adopta. Y el progreso o, mejor dicho, un primer paso para la solución consiste justamente en que Piderit intentaba mostrar cómo y por qué se debían tomar en serio esas definiciones. Porque el jugar con la ficción de objetos «imaginarios» del gusto, tal como la encontramos en Piderit, no constituye más que una hipótesis bastante tosca para la investigación. Darwin, por ejemplo, que era un naturalista serio, no pudo hacer ningún uso de tales objetos imaginarios y les dió de lado, en tanto que Wundt asintió a la citada hipótesis y le halló una explicación a su manera, como ya veremos más tarde.

A lo que Piderit concede más importancia es al trabajo lexicográfico y la explicación «fisiológica» de cada uno de los síntomas, con vista a su hipótesis general para la investigación. Se conoce bien claro cuán cerca anduvo de la idea de un vocabulario, por la utilidad que su obra representa para los artistas que la estudian. El mismo ha estudiado el tratado sobre la pintura de Leonardo de Vinci y ha sacado de él los consejos tan conocidos de llevar siempre consigo un cuaderno de apuntes o una pizarra para dibujar en la calle la expresión característica en los rostros de las personas dominadas por una pasión. «Un buen pintor ha de procurar con especial cuidado dos cosas, a saber: dibujar muy bien el cuerpo humano y notar la viva expresión de los afectos que a uno le interesan, cosas ambas que son de la mayor importancia» (10). Piderit coincide en acentuar la importancia del estudio de la expresión y la anatomía; pero no asiente a la opinión de Leonardo de que la expresión no pueda sorprenderse ni aprenderse sistemáticamente. Cree, por el contrario, que su propio libro incluye un sistema de los elementos,

(10) *Leonardo de Vinci* (el útil tratado de la pintura del célebre pintor florentino Leonardo de Vinci), Nürnberg, 1724.



con cuya observación el artista estaría en situación de «reconstruir con precisión sistemática, por así decir, cualquier expresión facial y representarla en un rostro» (14 y ss). Acaece con este arte de la composición lo que con las composiciones de un músico, aproximadamente. «Pueden aprenderse tan sólo los *sonidos fundamentales* del gesto, pero queda a cargo del artista el hacer con ellos una melodía» (17). No hay, sin embargo, que tomar muy a la letra esta comparación. Piderit mismo no se refiere al dominio afín del lenguaje más que en el caso de los movimientos pantomímicos, bien diferentes en su opinión de los movimientos mímicos. «En tanto que los movimientos mímicos son menos intencionados y más instintivos, los pantomímicos son intencionados y pueden imitar un movimiento repentino, interrumpido, saltarín, rítmico, furtivo, decreciente, creciente y la altura, anchura, redondez, etc., de un objeto, sirviendo juntamente con el lenguaje para hacerse comprender por otros hombres» (18). Se refiere aquí Piderit al lenguaje de gestos que usan los sordomudos, pero no a la marcha ni a los movimientos de aprehensión y otros parecidos. Las observaciones escasas y dispersas de Piderit sobre la colaboración del sistema nervioso central en la expresión resultan enormemente primitivas si las comparamos con los trabajos de Bell en la materia. Pero no vale la pena hablar en este libro sobre cosas ya anticuadas.

Podemos también pasar por alto toda la segunda parte de la obra que trata de la fisonómica, después de la mímica, pues no ofrece nada de interés. La fisonómica de Piderit se desprende con facilidad de la mímica, de acuerdo con la regla sumaria de que todo lo fisonómico se compone de rasgos mímicos rígidos.

VI

EL ANALISIS HISTORICO-EVOLUTIVO DE LA EXPRESION EN CHARLES DARWIN

SEGÚN propia confesión, Darwin se dedicó a las observaciones y colecciones para su libro sobre la expresión a partir de 1838, y no lo imprimió hasta 1872, un año después de aparecer su obra sobre la descendencia del hombre. Ambos libros se corresponden mutuamente; vamos a considerar lo que él formula como resultado final del primer libro (1):

> «Me he esforzado por demostrar, con prolijidad harto detallista, que todos los modos principales de la expresión que el hombre nos ofrece son los mismos en toda la Tierra. Este hecho es interesante, porque nos brinda un nuevo argumento a favor de la tesis que las diferentes razas se han originado de una forma única primitiva, la cual debió de alcanzar su perfección casi humana en su estructura y en el grado superior de su evolución espiritual antes de la época en que las razas se especificaron» (363).

Subrayemos lo puramente fenomenológico, dando de lado la coloración específicamente darwinista de la teoría de la descendencia y quedando incluso entre paréntesis, por de pronto, la idea misma de la descendencia. Nos queda entonces un ensayo al que no podrá regatear su admiración el historiador capaz de sentir lo grande, ensayo de demostrar también en el fenómeno expresivo la continuidad y la deferencia entre lo humano y lo animal. Otra cuestión es ya la de si este ensayo puede considerarse como logrado y si los rasgos decisivos de lo humano pueden captarse con los medios ofrecidos por Darwin. En mi opinión,

(1) Cito por la traducción alemana de V. Carus: *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*, 1872.

nos hallamos tan sólo ante la periferia de una totalidad por cuyo conocimiento se esfuerzan las ciencias del espíritu todas.

1. *Métodos de Darwin. Darwin y Bell. Darwin y Spencer. Abandono de todo lo tradicional. La reserva de Darwin ilustrada por sus ideas acerca del origen de la música.*

Darwin era un grande y sutil coleccionista y observador. El ha alumbrado no menos de seis fuentes (fuentes de hechos, quiero decir) para su fin. Contémoslas con él: Espió durante decenios el comportamiento de los animales domésticos—el gato, el perro y el caballo—, con la mirada incansable de un sintomatizador; en los jardines zoológicos, desde el director científico hasta el más humilde guardián con cierta experiencia sobre los animales, así como los especialistas veterinarios, fueron contagiados por las oportunas preguntas que Darwin sabía hacer. Cazadores y aficionados a la caza en países exóticos respondían a sus cartas. Esta es sólo una de sus fuentes, y no se refiere más que a la *expresión en los animales*. También los misioneros recibían un detallado formulario con preguntas; sus respuestas servían de fundamentación a los resultados sobre amplias coincidencias que ofrecía el fondo almacenado de gestos humanos. Menos ha sacado Darwin, si hemos de creerle, de las pinturas y estatuas—que constituyen su tercera fuente de informes—; veremos ahora su relación con Piderit. En cambio tomó con habilidad y éxito para su finalidad propia los resultados del procedimiento analítico realista empleado por Duchenne. Y se agregan, por fin, otros dos avances: Observaciones en los niños, efectuadas por Darwin en sus propios hijos de un modo sistemático—fué uno de los primeros que se dedicó a este tipo de observaciones—, a más de reseñas sobre muchos detalles proporcionados por alienistas amigos, que estudiaban por encargo suyo la expresión en los enfermos mentales.

A cualquier entendido que no dispusiera más que del resultado antedicho del libro sobre la expresión y de este cuadro de fuentes alumbradas por este genial coleccionista, le ocurrirían en seguida dos preguntas previas. La una es si Darwin es capaz de aportar con el ejemplo de la expresión algo que contribuya a una aclaración histórico-evolutiva de la diferencia que hay entre el *homo sapiens* y sus parientes zoológicos. La otra es si pone en relación la expresión humana con otros rasgos propios del hombre ¿Qué hace, por ejemplo, con el lenguaje articulado

de éste? Ya dos generaciones antes de Darwin agotó Charles Bell la comparación sistemática de los animales con el hombre en el sentido de que la mímica y el lenguaje humanos constituyen conjuntamente la diferencia específica del hombre. Y una generación más tarde ha examinado W. Wundt la idea darwiniana de la evolución de modo común para los gestos mudos y el lenguaje hablado; ¿qué nos dice a esto el libro de Darwin sobre la expresión?

A ninguno de los críticos ni de los intérpretes se le ha escapado lo poco que Darwin dice sobre esto en su teoría de la expresión, estando por otra parte tan poseído siempre por la idea capital de su vida. Es posible que más de un teórico de la evolución, con orientación naturalista, haya dejado el libro con desilusión; aparte del principio ya citado sobre la coincidencia profunda de los gestos en todas las razas humanas, encontramos muy pocas observaciones acerca de los signos de la evolución en el dominio de la expresión. Lo más valioso de todo ello es el hallazgo de que las escamas o el pelo de la piel exterior «se erizan» en determinadas situaciones, a partir de los reptiles; dice Darwin que este erizamiento de los cabellos humanos «bajo la acción de un susto exterior» no puede comprenderse si no aceptamos la hipótesis de que el hombre existió en una época anterior en un estado más inferior y próximo al animal» (12). De menos importancia son las pruebas de algunos rasgos expresivos afines que tienen el hombre y los simios. Bell encuentra aquí una línea divisoria que el teórico de la evolución, naturalmente, no podía tomar tan en serio, y cae así en una sorprendente oposición frente a la tesis de Bell, que afirma que ciertos músculos mímicos del hombre tienen como exclusiva misión la expresión. «Pero el sencillo hecho de que los monos afines al hombre posean los mismos músculos faciales que nosotros hace improbable el que esos músculos tengan en el hombre exclusivamente la misión de una expresión facial; porque creo que nadie querrá admitir que los monos dispongan de músculos especiales al solo objeto de *manifestar sus repugnantes muecas*» (pág. 10; el subrayado es mío) No se espera oír de un maestro de la evolución del rango de Darwin esa inesperada frase «muecas repugnantes»; más bien creo que la «repugnancia» de que aquél se hallaba poseído cuando escribió esto iba dirigida a la teoría creacionista de Bell y no a la expresión facial de los monos.

No hemos sacado gran cosa, como puede verse. En realidad los estudios de Darwin sobre la expresión se salen del asunto y toman un camino extraño. Nos contentamos aquí con la sencilla comprobación de que sus explicaciones se interrumpen siempre de un modo absoluto

cuando se manifiesta en la expresión el «albedrío humano» o la «reflexión humana». Según Darwin, la diversidad de los idiomas se encuadra en un sector científico que él no considera como suyo. Ante la reiterada afirmación de que sus estudios se dirigen, en primer término, al elemento «heredado e instintivo», a la herencia de la especie dentro de la expresión humana, plantéasele al historiador actual la duda de si ha de ver en ello una limitación de horizontes, como piensan los teorizantes posteriores y más radicales, que se llamaron discípulos de Darwin, o bien si será una prudente reserva de aquél.

Lo que, desde luego, no hay aquí es un conocimiento autoadquirido y de fundamentación científica; podríamos más bien decir que al padre del darwinismo le retuvo de caer en experimentos posteriores efectuados con harta precipitación y lanzados ya hace tiempo por la borda, un sano *common sense* y una tradición sólida al apreciar las características humanas. El convencionalismo del lenguaje humano y de la expresión muda fué *de hecho* para Darwin algo que nunca quiso tocar en sus análisis biológicos. Así acaece en las partes más sólidas de su libro, que son descripciones severas de complejas expresiones animales y humanas. Pero otro es el caso cuando se deja arrastrar por Herbert Spencer, el filósofo contemporáneo de la evolución.

Las explicaciones de Darwin sobre el origen de la música y del elemento musical nos ofrecen una comprobación fácil y ejemplar de que el autor se para en seco y da de lado a su pizarrín cuando se encuentra con lo específicamente humano. Trata el tema «Acoplamiento y música», «Selección sexual y música», detalladamente, en su libro sobre la evolución; pero en lo que se refiere al hombre, de un modo que, en general, no se ajusta a los hechos. El teórico de la evolución Darwin, conoce por sus propias observaciones en niños lo temprano que aparece la expresión musical en el habla: «Observé en uno de mis niños bien claramente, antes de que éste tuviera dos años, que el *hem* del asentimiento se producía con fuerte énfasis mediante una ligera modulación, mientras que la obstinación era expresada por una negativa llorosa peculiar» (87). Aquí se encontraba Darwin en el buen camino; hace poco hemos estudiado sistemáticamente el paso evolutivo del balbuceo al habla en cien casos aproximadamente, registrados con pleno logro, merced al micrófono y los discos, habiendo hallado una rica expresión musical que sobrepasaba nuestras esperanzas, en niños de menos edad aún de la que Darwin indica. ¿Qué tiene que ver esta edad con el acoplamiento y la sensualidad? Más justa es la observación esparcida en la obra de Darwin—aunque parezca muy trivial—de que

los niños y los animales jóvenes, «cuando tienen miedo o se hallan en peligro gritan en auxilio a sus padres, lo mismo que los miembros de una misma comunidad hacen entre sí» (73). Creo que teóricamente lo justo hubiera sido subrayar el momento social, el contacto.

Al iniciar con cierta vacilación la cuestión de «por qué se emiten distintos sonidos ante las diversas sensaciones y emociones», añade en seguida Darwin que éste es un tema muy oscuro. Tampoco las ideas de Spencer pasan de los problemas más periféricos. Tal es la afirmación bien terminante de uno de los expertos darwinianos, «el señor Lichtfield, que ha consagrado durante largo tiempo sus estudios a la teoría de la música»; Darwin reproduce esta afirmación y prosigue: «Dejemos aparte estas embrolladas cuestiones y limitémonos a los sonidos más sencillos» (91). Pero huye del hecho de los sistemas de sonidos dentro del dominio de la música humana; no en desventaja, por cierto, de lo que él cree poder concluir en realidad de sus propias observaciones.

2. *Los tres presuntos principios de la teoría de la expresión. Un error lógico. Analogía entre los análisis de Darwin y la fonética. Resultado de las tres reglas de investigación.*

Las exposiciones más detalladas y las noticias críticas sobre los estudios de la expresión de Darwin se mantienen, por lo general, fieles a la estructura que aquél mismo les ha dado. Se comienza con los tres «principios generales de la expresión». Son éstos: El axioma de los *hábitos conservados*, el de la oposición o *resalte* y, por fin, el principio, generalmente mal comprendido, de las *influencias directas del sistema nervioso.* Creo que tal comienzo se halla enteramente justificado por Darwin mismo; dos veces, al principio y al fin de su exposición, explica y comenta éste sus «principios», y es su opinión que «muchos modos expresivos se explican de una manera muy satisfactoria» (merced a sus principios) y «que probablemente todos ellos pueden después probarse de un modo conveniente, desde los mismos o muy análogos puntos de vista» (28).

Mas llega el momento de que el historiador actual se detenga en el umbral de su reseña para decir algo que resulta muy extraño. Y es que el gran naturalista ha cometido una confusión científica interesante. Sus principios generales *no son axiomas* de la teoría de la expresión en el sentido corriente de la palabra, sino algo bien distinto. Por-

que en el fondo no dicen nada, o por lo menos nada directo sobre la relación que constituye la expresión: síntomas manifiestos de un lado e intimidad de lo que se expresa, de otro. Cuando Piderit, por ejemplo, caracteriza con el nombre de rasgo *dulce* o *amargo* ciertos movimientos que se presentan en torno de la boca, intentando explicar de un modo unitario éstos y otros hechos análogos por el principio de que las acciones musculares de la mímica humana se muestran como movimientos (positivos o negativos) de referencia en el dominio del gusto, la vista y el olfato, tal axioma contiene o implica entonces una afirmación sobre esa relación constitutiva de la expresión, que ya hemos mentado. Visto de un modo puramente lógico, ocupa ese principio el puesto de un axioma de la teoría de la expresión.

Cosa bien distinta acaece, sin embargo, con los «principios» de Darwin. La afirmación de que los movimientos expresivos son hábitos conservados remite al que pregunta a una fase de la historia de la evolución en que esos mismos movimientos se realizaban ya, pero no todavía «como movimientos expresivos». Tan sólo el ambiente del condicionamiento general de la reacción tiende un puente del ayer al hoy, debiendo entenderse bajo el «ayer» la primera niñez de cada individuo o la época primitiva del hombre, o también ambas cosas a la vez, o en el caso del adulto de hoy, el condicionamiento de esa reacción que acaece fuera del proceso expresivo. No se trata de que debamos dudar de la utilidad científica de esa afirmación tan imprecisa, a fin de poder definir como distinto de los axiomas de Engel y Piderit el ya citado «principio» darwinista de la teoría de la expresión. Lo decisivo es más bien que los axiomas darwinistas tienen una función lógica muy distinta de la de los axiomas de Piderit y Engel, e incluso de los de Bell. Al examinar una a una las investigaciones de Darwin, se muestran fecundos aquellos principios como *reglas de investigación; regulae ad directionem ingenii.*

Recordemos, al objeto de explicar este caso con una comparación aproximada, que ya Descartes y Spinoza escribieron *regulae ad directionem ingenii.* Pero si se pretende hacer en serio el ensayo de llegar por modo constructivo a la esencia de la filosofía de Descartes partiendo de las *regulae,* es decir, de sus consejos para la investigación, salta en seguida a la vista que tal proceder sería erróneo. En cambio, en el caso que nos ocupa nos hemos de tomar el trabajo de confrontar la esencia de las observaciones de Darwin y sus análisis, paso a paso, con aquellos supuestos principios, a fin de llegar a la misma conclusión. Dice Darwin: «Yo mismo no he logrado estos tres principios hasta el

fin de mis observaciones» (27). Esta afirmación sola no sería decisiva; porque muchos investigadores empíricos no llegan con frecuencia a la intuición de sus axiomas más que gracias a una mirada retrospectiva. Lo que, sin embargo, es decisivo es que los axiomas de Darwin, en conjunto y aisladamente, pueden conservarse tan sólo y mantener su validez lógica en cuanto *regulae ad directionem ingenii*. Todo lo que cabe decir de esas tres reglas para la investigación es que le han ayudado a Darwin en los puntos capitales de sus pesquisas a describir y captar con más precisión y de un modo más perfecto los fenómenos evidentes de la expresión.

Si el principio no parece dar apoyo a nuestra opinión, débese tan sólo a que Darwin mismo cometió la confusión que apuntamos y no estaba en situación de separar teóricamente con limpieza las explicaciones fenomenológicas de las genéticas. Estudiando lo que él nos ha dejado cobra el núcleo de sus explicaciones únicamente su aspecto verdadero y permanente, como yo creo, junto con el puesto sistemático que le corresponde en la historia de la teoría de la expresión.

Como conclusión de mi tesis quiero añadir todavía unas palabras que contienen a la vez la clave para una definición más exacta del carácter propio a los estudios darwinianos de la expresión. En la introducción del libro que venimos examinando (pág. 18) enumera el autor las dificultades con que han tropezado tanto él como sus colaboradores:

> «Las razones son: la fugacidad de muchas formas expresivas; la circunstancia de que las variaciones de los rasgos faciales son con mucha frecuencia muy pequeñas; el que se provoca ligeramente nuestra simpatía, cuando nos vemos frente a una pasión del alma, con lo que sufre nuestra atención; que nuestra imaginación nos engaña, cuando sabemos de una manera imprecisa lo que puede acaecer; pero, sin embargo, muy pocos de nosotros saben con seguridad en qué consisten las auténticas variaciones de la expresión; y, finalmente, nuestra misma familiaridad con el objeto; todas estas razones se unen en su eficacia. Conforme a esto resulta difícil determinar con seguridad cuáles son los movimientos del cuerpo y de lo rasgos faciales que caracterizan habitualmente ciertos estados anímicos. A pesar de ello se han descartado, como espero, algunas de estas dudas, mediante la observación de los niños pequeños, de los locos, de las diferentes razas humanas, de las obras de arte y de los músculos faciales, tal como aparecen bajo la acción galvánica en los experimentos del doctor Duchenne.»

Yo propongo ahora una simple transposición. Supongamos que quien escribió estas líneas no fué el investigador de la expresión Darwin, sino un lingüista, como muy bien podía haber ocurrido. En este caso sabríamos en seguida que el citado lingüista apuntaba en lo esencial a supuestos *fonéticos* exactos. Pues sólo un fonólogo topa en su terreno con dificultades análogas de abstracción. Es él quien ha de confesar exactamente como Darwin hace: «Me molesta en mis análisis concretos la familiaridad y vulgaridad del objeto investigado conocido por mí en el trato diario»; y aún más: «No me puedo dejar desviar por el sentido que por caminos distintos me sale al paso, y aun indirectamente lo hallo condicionado en las circunstancias de la situación—la función corriente de trato que el fenómeno investigado manifiesta.» Pero de todo esto resulta con la mayor claridad la distinción entre las intenciones de Darwin y su trabajo efectivo. Entre todos sus contemporáneos es el fonólogo más sutil y digno de crédito de la expresión animal y humana. Ninguno mejor que él ha visto y descrito lo que podía verse con ojos ingenuos y lo que por de pronto debía verse en los elementos manifiestos de la relación expresiva. Ya hoy somos capaces, merced a los progresos de la técnica, de hacer avanzar aún más sus análisis y controlar sus hallazgos.

Sus tres principios en la teoría de la expresión le han servido alternativamente para dirigir su atención de analítico. A quien guste revivir lo que yo indico en ejemplos le propongo que lea, por lo que hace al principio de la oposición, la historia del descubrimiento del gesto que Darwin denomina «alzamiento de hombros», tal como se halla en las páginas 270 y siguientes. La ayuda en el descubrimiento, que debe el investigador a su primer principio, empapa todo el libro, pudiendo seguirse de una manera ejemplar en el síntoma de las arrugas frontales con todos sus modificaciones y matices, que Darwin ha descubierto y descrito. En cambio queda ya en otro plano el papel de la tercera regla de investigación; ésta remite al investigador a la fisiología del sistema nervioso central.

Es corriente para los entendidos que sin una fonética exacta no puede haber filología de estructura moderna. La teoría de la expresión habrá de habituarse, si no lo ha hecho ya, a tener también por imprescindible en su terreno un término análogo y a reconocer la contribución que Darwin ha aportado. Mas no quiero dejar de amonestar a los partidarios de un esquematismo exagerado del peligro que supone estrujar la comparación aquí indicada. Nadie tiene que decirnos que el lenguaje hablado es tal, quiero decir un sistema de signos convencionales, mien-

tras que la mímica y pantomímica de la vida diaria son algo muy distinto. Tampoco pensamos ni remotamente en que la empresa de Darwin se pueda definir y comprender de modo suficiente con esta primera averiguación de que hay en ella algo comparable a la tarea del fonólogo. El *tertium comparationis* es únicamente su semejanza nuclear a la fonética, por cuanto puede llamarse como ésta un análisis de hechos.

3. *El primer axioma y las arrugas verticales de la frente. La idea de la reacción protectora: sus variantes. La ley biológica de la inercia. Otras reflexiones de Darwin. Utilidad social y presunta inutilidad biológica. Individualismo. Corrección del primer axioma: cambio de función, pero no pérdida de ésta. Una nueva fórmula para la primera regla de investigación.*

El primer axioma del sistema de Darwin puede ser aclarado con el ejemplo instructivo y fecundo que ya Charles Bell ha tratado a su manera. Me refiero al pasaje en que éste se ocupa del síntoma parcial del cierre del ojo—efectuado de modo completo o iniciado tan sólo—, que se manifiesta en muchas expresiones complejas. En el círculo de los investigadores biológicos ha sido descrita la actividad del músculo que produce las arrugas verticales de la frente, como un acto inicial del cierre completo de los ojos. Fisiológicamente es seguro que en esta ocasión se ejerce sobre el globo del ojo una ligera presión muscular, hecho que Bell interpretó teleológicamente como una sencilla reacción protectora del ojo. Al pronunciar las palabras «reacción protectora» podemos pensar en la actualidad dos cosas distintas por separado o de modo conjunto. Bell-Darwin y el oftalmólogo Donders, a quien Darwin propuso a observaciones propias sobre enfermos y hombres sanos, y que aun hoy conservan su valor, sostuvieron la opinión no refutada todavía de que esa ligera presión muscular desde fuera es apropiada para proteger «los delicados tejidos del globo del ojo» contra los peligros de una fuerte presión sanguínea de las órbitas. Y por esto el músculo se contrae en todos aquellos casos en que una fuerte presión expiratoria con la boca cerrada eleva en las arterias de la cabeza la presión sanguínea, obstaculizando a la vez el reflujo normal de la sangre a las venas de la cabeza.

Darwin propuso además una segunda interpretación al término «reacción protectora», a saber: protección del ojo con respecto a la

luz, cuando ésta es deslumbradora, ante todo en el sentido de arriba abajo; el que quiere aumentar esta protección da sombra a los ojos con la mano desde arriba. A estas dos interpretaciones de la idea de protección podemos añadir, para nuestro objeto, una tercera sobre la utilidad de esa reacción. La indicó Donders y aparece de nuevo en forma distinta en el informe que Darwin recibió de Bowman (probablemente otro oftalmólogo entendido). El lector recordará, si usa habitualmente lentes o ha observado a otros que los usan, lo que suele acaecer en la frente y en torno a los ojos de uno que gasta lentes cuando no los tiene delante de los ojos, y *a pesar* de ello quiere ver con una precisión mayor que la habitual. Ocurren entonces en muchos casos las tan conocidas arrugas verticales de la frente. El músculo que contrae las cejas produce al contraerse una ligera presión exterior sobre el globo del ojo. En un gran número de casos podría esta presión «agudizar» efectivamente la vista, como creían saber por experiencia propia muchos de los ingenuos que gastan gafas a quienes yo he consultado. Bajo condiciones experimentales muy distintas, el señor Bowman interpretó este hecho en el sentido de que la contracción de los músculos que rodean el ojo, además de a la protección del deslumbramiento «podían servir también en parte para asegurar los movimientos cosensitivos de los dos ojos al darles un punto firme de apoyo, mientras que los globos de los ojos se disponen a la visión binocular merced a la actividad de sus propios músculos» (citado en Darwin, pág. 231).

Y ¿por qué no había de ser así? Todo el que ha colocado en un instrumento un eje fácilmente movible con la mayor precisión posible sabe que, si es factible, se le frena un poco, con lo cual el eje cumple mejor su misión. ¿Y por qué no había de ocurrir con el globo del ojo, que tiene una movilidad tan grande como se imaginaba Bowman, es decir, que ante una ligera presión se logra mejor el enfoque conveniente de más agudez? En todo caso, concuerda con el hecho de que la actividad del músculo contractor de las cejas puede verse frecuentemente también en personas de vista normal y en toda suerte de observaciones que exigen un enfoque lo más preciso posible de los dos ojos. Los ingenuos que usaban gafas de entre los que yo pregunté tenían una teoría muy distinta; los cortos de vista creían que la presión sobre el globo del ojo acortaba la distancia entre la córnea y la retina, o bien pensaban que esa presión abombaba de modo directo la córnea y hacía de ese modo la imagen más nítida. Pero lo uno y lo otro son explicaciones toscas, como sabe el entendido en la materia, y resultaría inexacto para los largos de vista, que arrugan también la frente con mucha frecuencia

al enfocar objetos próximos. Pero no nos importa aquí sopesar en toda su justeza las posibilidades e imposibilidades, sino mostrar tan sólo la frecuencia con que aquellos que tienen lentes experimentan una nitidez de la imagen en conexión con las arrugas de la frente.

El que trata de elaborar una teoría de la expresión puede y debe abandonar a los técnicos las cuestiones de detalle que se refieren a la utilidad técnica del juego ágil que produce el músculo oclusor del ojo. Si en su conversación con ellos llega a la consecuencia de la múltiple «utilidad» que esto le reporta, tanto mejor. Pues para él la interpretación utilitarista de los técnicos es siempre lo mejor que puede oír. La razón es que puede proseguir, haciendo suyas esas interpretaciones y llegar a la conclusión siguiente: Ocurre, pues, en el dominio de las reacciones de protección y de enfoque de modo que los mismos movimientos vienen producidos para efectos distintos. Y nadie podrá admirarse de que en el campo de los procesos expresivos aparezca una nueva «función». Así hablaría, poco más o menos, hoy quien haya reflexionado sobre las viejas discusiones.

En el libro de Darwin coinciden por primera vez todas esas discusiones como en un punto crucial. Claro que no puede esperarse de él, por distintos motivos, un superior juicio definitivo en esta materia. Como investigador capital de esta rama científica se hallaba preso todavía en lo técnico, y como teórico se hallaba dentro de un *historismo* muy primitivo para llegar a aquel juicio superior. Dicho con otras palabras: no opinaba sólo que los «hábitos» de los animales y los hombres se conservan un tiempo sobremanera largo; contra esto apenas se podrá objetar una razón decisiva, sino que ha formulado una ley biológica de la inercia, adscribiéndole en el dominio temporal efectos casi ilimitados, porque en su cuenta no cabían contrapartidas en forma de factores de deshabituación. Una hipótesis muy darwiniana, pero muy problemática también, es que las reacciones protectoras y otros hábitos animales o humanos se conservan en todo o en parte casi ilimitadamente, aun cuando se hayan convertido en «totalmente inútiles» biológicamente. Guarda analogía esta hipótesis con el hallazgo de los órganos llamados rudimentarios, cuya total «inutilidad» afirmaron con excesiva precipitación—como sabemos hoy—tanto Darwin como sus contemporáneos y discípulos.

Quien llegue a familiarizarse con el pensamiento de que aquí sufre Darwin un despiste, hallará con sorpresa esparcidas por todo el libro oportunas observaciones sobre la *utilidad* de los movimientos expresivos para el trato humano. En las dos últimas páginas se encuentra re-

sumida una reflexión de utilidad general, de la que vamos a sacar algunas frases:

> «Los movimientos expresivos de la cara y el cuerpo, sean de la clase y origen que quieran, tienen la mayor importancia en sí mismos *para nuestro bienestar.* Actúan de primeros instrumentos en la comunicación de la madre con su hijo; sonríe aquélla a éste en su aprobación, alentándole a seguir por el buen camino, o bien arruga su frente en señal de desaprobación. Percibimos fácilmente la simpatía de los demás en la forma de su expresión; se suavizan con esto nuestras penas y se acrecen nuestras alegrías, con lo que se fortalece el recíproco sentimiento de benevolencia. Los movimientos expresivos prestan viveza y energía a las palabras que pronunciamos, descubren los pensamientos y las intenciones de los demás con más verdad de lo que hacen las palabras, las cuales pueden ser falseadas.»
>
> Y más todavía: «Hemos visto también que la expresión en sí o, como ha sido llamada con frecuencia, el lenguaje de las pasiones del alma, es ciertamente de importancia para el bienestar de la Humanidad. Deberíamos tener gran interés en aprender hasta donde sea posible la fuente y el origen de los diversos modos de expresión que pueden verse continuamente en los rostros de los hombres que nos rodean (para no citar a nuestros animales domésticos).»

Ante esto, o corremos peligro de interpretar erróneamente al autor (cosa, sin embargo, muy corriente en la literatura profesional), o de lo contrario habremos de corregir a Darwin con Darwin mismo en el sentido de esta observación final de su libro, por lo que se refiere a la inutilidad biológica de los movimientos expresivos. Así piensa hoy cualquiera. Ahora bien: en la cabeza de un investigador como Darwin que trabajó durante decenios sobre los hechos de la expresión, deben hacerse compatibles ambos pensamientos, el de la utilidad *social* y el de la inutilidad *biológica* de muchas expresiones, tomadas aisladamente o en conjunto sus rasgos. Ni es tampoco muy difícil bosquejar una fórmula de concordancia, pero sí lo es, en cambio, o acaso imposible, el justificarla. La pregunta reza así: ¿Hay una barrera y dónde queda ésta, entre el «bienestar» que el individuo debe a la autoprotección directa y a la propia satisfacción de sus necesidades, por una parte, y por otra, el debido a los grupos sociales más amplios o más restringidos, como el

que forma el lactante con su madre, por ejemplo? En la evaluación histórica de estas relaciones se presenta una escisión y cambio de mentalidad entre el sociólogo o el biólogo actuales y el individualista puro, tal como era Darwin y también Wundt. ¿Es vitalmente necesario y sirve a la conservación que el lactante hambriento grite o que trague con avidez? Lo uno y lo otro nos parece hoy verdad en la misma medida. Y lo mismo puede hallarse condicionada en eslabones intermedios la autosuficiencia del eremita que la satisfacción proporcionada por los miembros de una comunidad unidos merced al contacto y a quienes el individuo se dirige en un momento dado. Lo que, desde luego, hay que desechar de modo terminante es la idea de que el individuo se halle provisto más primordialmente de reacciones para la propia protección y satisfacción que con medios, igualmente importantes, para hacerse sentir por los demás y encontrar resonancia en la sociedad.

Siendo esto así, continuará siempre vigente la distinción, entre el cierre de los párpados en función protectora contra la presión sanguínea o el deslumbramiento y ese mismo cierre de los párpados o el acto que lo inicia, en función de síntoma expresivo, de importancia para el trato social. Pero el teórico no resulta ya obligado a aceptar la hipótesis muy dudosa de una ley de inercia biológica, que conserva los órganos después de volverse inútiles; al contrario, concibe la variación de un extremo al otro como un cambio de funciones, no desconocido, por otra parte, para los biólogos. Lo que existe no es una pérdida de la función, sino un cambio de ésta, enmarcada en las reacciones de importancia vital dadas ya desde el principio. Tal es nuestra corrección al primer axioma de Darwin.

Se comprende con facilidad que nuestra corrección no declara inútiles ni desprovistas de valor a ninguna de las investigaciones que se han emprendido para aclarar la pregunta de si este o el otro elemento de una acción expresiva se encuadra de modo accesorio hoy (o más aún que hoy, anteriormente, bajo otras condiciones de vida) en reacciones protectoras más simples o se presenta en ellas como acción parcial. El concepto mediador es, por tanto, *acción*, pues lo es una de las totalidades (la reacción protectora), lo mismo que la otra (el movimiento expresivo). Con lo que el paso de transición, esto es, el cambio de función viene a constituirse en problema especial para la investigación; pues la primitiva psicología asociacionista del teórico Darwin es insuficiente y fué ya superada por el investigador Darwin en sus mejores momentos, como podría fácilmente demostrarse con ejemplos.

La primera regla de investigación de Darwin se convierte, después

de nuestra corrección, en el siguiente principio: Siempre que hayas de desarticular fisiológicamente un movimiento expresivo en tales y cuales acciones musculares, debes examinar si esas acciones musculares se presentan aisladas o en conjunto o del modo que sea—acaezca esto en los adultos actuales o en los lactantes, en sus primeros meses de vida, o en los animales, es decir, en los presuntos antepasados del hombre. Pues se ha demostrado que por este camino puedes descubrir conexiones genéticas y puedes definir más transparentemente los fenómenos complejos actuales. Las reacciones protectoras vitales primarias nos ofrecen un material de movimientos musculares con los que se constituyen los fenómenos expresivos del hombre, tan imprescindibles e importantes para el trato social. El que quiera objetar algo en contrario tiene que tomar sobre sí el peso de la prueba y demostrar con ello que entiende estos asuntos. Y nada más sobre la primera regla de Darwin para la investigación.

4. *El segundo axioma: Polaridades en el acaecer expresivo. El encogerse de hombros como ejemplo. Polaridades evidentes en el dominio del lenguaje hablado. Planteamiento exacto del problema en la teoría de la expresión. Necesidad de nuevas investigaciones.*

El que recorra la historia de la teoría de la expresión encuentra aquí y allá descritas en todos los autores expresiones totales en *relación de contraste;* pero en ello no viene a ocultarse con mucha frecuencia más que un procedimiento didáctico. Darwin, empero, cree en las *polaridades* dentro del dominio del acaecer expresivo. Escribimos «polaridades», en plural, porque en el libro de Darwin todo fluctúa y no puede preverse si cabe reducir o no realmente a un común denominador las muchas citas comprobatorias que en él se aportan. Las propias reflexiones de Darwin sobre este asunto son incompletas y no nos llevan a una concepción cerrada. El lector encuentra explicadas varias alternativas, tales como la de si el contraste de la expresión se origina «de modo consciente o inconsciente», o la de si se puede hallar ese contraste entre los «ademanes convencionales y debidos a la tradición (como los signos del lenguaje hablado)», o también entre los ademanes «naturalmente adquiridos o heredados». Le preocupan estas dos cuestiones además de una tercera, es decir, si el momento del contraste puede crear, como un generador, nuevas expresiones, además de las ya vigentes, o si todas ellas deben existir ya por de pronto antes de que se separen polarmen-

te merced al contraste de los gestos. Esto último lo considera como más probable.

¿Qué acaece, en definitiva, con la segunda regla darwiniana de investigación? Hay que tomarse el trabajo de hacerse con un ejemplo instructivo para ver cómo se origina aquella regla, provocando en el investigador un ¡ah! admirativo. En los formularios que Darwin enviaba a los misioneros se preguntaba también por el ademán pantomímico del *encogimiento de hombros,* que nosotros europeos hacemos en aquellas situaciones en que hemos de decir, por ejemplo, a un interlocutor: «Lo siento mucho, lo lamento vivamente, pero no puedo hacer nada, no puedo remediarlo.» El núcleo esencial de este gesto (un encogimiento, lento o en sacudida, de ambos hombros, manteniéndolos alzados durante cierto tiempo o bajándolos de nuevo rápidamente y volviendo después a repetir todo ello) se halla muy extendido, según los informes de los misioneros, incluso entre las llamadas razas primitivas, y expresa en todas ellas aproximadamente lo mismo que entre nosotros. Darwin dice en su informe que él mismo ha parado su atención muy tarde en las particularidades que contiene el citado gesto; dice que él mismo realizó con mucha frecuencia el gesto observándose, pero que nunca notó que en él se incluyeran determinados síndromes *mímicos.* Hasta que, por fin, colocado ante el espejo, descubrió un día en sí mismo la tan extraña mímica; «desde entonces he observado también los mismos movimientos en los rostros de otros» (270). Quiere decir la elevación de las cejas, de modo que con ello se originan pliegues transversales en la frente y un ligero abrirse de la boca. Hay todavía un tercer órgano expresivo que interviene, esto es, los brazos y las manos. «Cuando se realiza el gesto completo a la perfección, gira el ejecutor al mismo tiempo sus codos acusadamente hacia dentro (es decir, aproximándolos a la caja torácica), eleva sus manos abiertas, haciéndolas girar hacia fuera con los dedos bien separados unos de otros.»

¿Cómo retener todos estos detalles? Es muy sencillo; comparándolo con otro ademán completo, a saber: la decisión firme—manifestada vigorosamente de un modo mímico y pantomímico—de oponerse con el cuerpo a prestar resistencia. Aparece entonces la boca cerrada (= decidida y obstinada) y sobre la frente las arrugas verticales (con los ojos de mirada tenebrosa); el pecho se saca fuera y los brazos se «muestran» con los puños cerrados como dispuestos al ataque o a la defensa. Y no hay para qué decir que los hombros no están entonces encogidos ni flojos, sino que se mantienen rígidos en su postura natural, echándose un poco hacia atrás. Comparemos ahora el conjunto de ambos cuadros

y encontraremos que se hallan en mutua «oposición», rasgo por rasgo. Si la idea de oposición no quiere decir mucho, es, por lo menos, una excelente ayuda para la investigación. Y en concepto de tal puede insertarse en estos y otros casos parecidos prestándonos muy buenos servicios. Sólo después vino Darwin a pensar sobre esto, quiero decir que reflexionó si los fenómenos del gesto incluyen una polaridad y hasta dónde podría ésta presentarse.

Para libertarnos de la vacilación de sus reflexiones será oportuno dar de lado provisionalmente los ademanes y aclararnos en el ejemplo del lenguaje hablado cómo y por qué puede acaecer en los fenómenos significativos una potencia distanciadora, el destacarse los unos de los otros. Esto puede verse hoy con toda claridad en los «fonemas», es decir, en los sonidos elementales. Los fonólogos que siguen a Trubetzkoy nos explican y desarrollan los sistemas vocálicos y consonánticos de las distintas lenguas, según un esquema en el que juega un papel importante el destacamiento o resalte de los distintos fenómenos unos respecto de otros. Aquí se hace la cosa muy evidente. Los fonemas tienen que contrastar suficientemente unos de otros para que puedan cumplir su misión; no existirían ni habría en los idiomas ningún sistema de sonidos distintos si no existiera la necesidad de distinguir con signos clara y seguramente los millares de palabras (sonidos verbales) y reconocer cada uno de ellos dondequiera que se presente, evitando su confusión con los demás. Los fonemas actúan de distintivos elementales o *diacríticos* de las palabras y por ello han de mantenerse diferenciados de modo suficiente, cosa que es de esencia de su función y necesario, además, si han de poder existir. Se comprende que en esa distinción resultan preferidos los casos extremos de los fenómenos (2).

Todo el que presienta que también los gestos dan motivo para una rigorosa diferenciación, experimentando de paso la aprobación de los pintores y los actores que plasman y producen aquellos gestos, habrá de plantearse como problema el investigar si la necesidad del resalte se origina en la reproducción pictórica o en el escenario (3), o bien

(2) Sobre los fundamentos de la moderna fonología: K. Bühler: *Phonetik und Phonologie. Travaux du cercle linguistique de Prague*, 4 (1931), y también "Die Axiomatik der Sprachwissenschaften", *Kantstudien*, 38 (1933), págs. 30 sigs. y *Teoría del lenguaje*.

(3) Engel acierta en lo que nosotros pensamos cuando supone una regla general para la expresión: "Esa regla general se expresa con una sola palabra: que la expresión ha de tener "precisión". Precisión vale aquí tanto como caracterización (I 330).

si aquélla se presenta ya en la vida corriente y dondequiera que los gestos ocurran. Esta investigación sacará a la luz, como toda otra investigación científica semejante, dos esfuerzos correlativos: El uno consiste en coleccionar observaciones relevantes, y el otro, tratar de llegar a una evidencia sobre la función que a los gestos cabe en la vida del hombre. Supongamos que nuestro investigador se llama Darwin y que después de un trabajo de treinta años en la materia ha intuído lo que en el último capítulo de su libro nos presenta escrito como «resumen y observaciones finales», es decir, que los gestos tiene una gran *utilidad social*, por ser el instrumento para la más íntima comprensión entre los hombres. En este caso se habrá de plantear ya la ulterior cuestión de las propiedades que a los gestos corresponden en calidad de instrumentos para la comprensión con los demás, y entre esas cualidades incluirá las que nosotros aquí precisamos: que deben ser característicos en escala suficiente y que han de resaltar los unos de los otros. Porque de lo contrario no se alcanzaría a ver la manera de evitar el eterno incomprender y ser incomprendidos. Por consiguiente, existe en el dominio de los gestos una necesidad de caracterización y diversificación, comparable (desde lejos, claro está) a lo que ocurre con el lengnaje hablado.

Quien nos haya seguido hasta aquí habrá de concedernos también que no es ningún paso en falso la segunda regla de Darwin para la investigación. Naturalmente, sólo en tanto y hasta tal punto que se pueda aplicar en la práctica de la investigación con justeza lógica, es decir, como lo que únicamente es. De un modo objetivo es y será una proposición *enunciativa* de que tiene que ser así—y no *explicativa* del cómo—o, según Kant se ha expresado en una situación análoga, un «principio regulador». Al insistir en el comienzo de este capítulo en que las proposiciones de Darwin no eran axiomas, sino reglas para la dirección del espíritu, pensábamos, poco más o menos, en lo que ahora apuntamos. Nada contienen esas reglas de investigación—ni tienen por qué contenerlo—que se refiera al modo cómo ha de cumplirse esa necesidad de caracterización y resalte que hemos evidenciado; éste es asunto que tiene que aclarar, paso por paso, la investigación experimental.

Como ya hemos visto, considera Darwin hasta ahora como una polaridad la distinción real que existe entre dos expresiones complejas A y B. Lo mismo que con el encogimiento de hombros y la decisión de oponer resistencia le ocurrió algunas veces más en el curso de su investigación: creía hallarse frente a una polaridad. Resulta muy divertido leer, por ejemplo, la descripción de las expresiones contrapuestas del halago y el ataque que se manifiestan en el gato y en el perro.

Lo que a uno le parece el canto del ruiseñor, parécele a otro el del buho.

Al parecer, la expresión halagadora del perro es la expresión de ataque del gato, y viceversa, dominando siempre una polaridad dentro del mismo sistema entre H. y A. Pero si analizamos con más precisión el cuadro, se nos presentan éste como una pura alucinación. Ante todos estos casos acumulados de un modo empírico cabe decir sumariamente que no demuestran nada ni tampoco se alcanza a ver cómo podemos avanzar con ese método acumulador. En tanto que no existan comparaciones en serie ni se adopten otros procedimientos de prueba, no valdrá lo pena calentarse la cabeza en tales asuntos. Los fonólogos han avanzado en su campo mucho más, por motivos claros de indicar; acaso los estudios sobre la expresión puedan aprender algo de aquéllos.

5. *El tercer axioma. Especulaciones energéticas de Spencer. Teoría de los efectos accesorios y del exceso de fuerzas.*

Llegamos a la tercera de las reglas darwinianas para la investigación. A primera vista aparece como un saldo imposible de dominar la clase de momentos abstractos en las expresiones, unida a reacciones enteras y reglas reactivas que Darwin describe bajo el título «efectos directos del sistema nervioso». Resulta así explicado todo el complejo por definición como el grupo de aquellos fenómenos expresivos que no tienen una *historia en la asociación* ni tampoco *polaridad*. A una mirada crítica le aparece en seguida el descuido con que se ha realizado el examen de las dos notas apuntadas. No se acierta a saber, por ejemplo, el motivo de que aparezca en los ficheros el síntoma del «rubor», ni tampoco el motivo de tratar el fenómeno del rubor sobre el cual los misioneros enviaron a Darwin observaciones muy importantes y agudas, efectuadas en negros y otras razas humanas de pigmentación oscura y en otros pueblos desnudistas que manifiestan también el citado fenómeno. Porque hallar una polaridad en el síntoma de la «palidez» sería, por lo menos, una hipótesis muy discutible. Darwin no sabía naturalmente nada sobre el adiestramiento de las glándulas que ha demostrado luego Pavlou; pues en ese caso hubiera escrito de modo bien distinto a como lo hizo sobre el influjo de las emociones en la *secreción del sudor*, en la *secreción láctea de la madre*, etc. Buenas observaciones tiene, en parte sobre el «temblor»; pero resultan unidos sin cuidado alguno elementos que no guardan la menor relación entre

sí. En una palabra: no fué Darwin un neurólogo preparado y consciente, faltándole en este terreno por completo el tino.

Ya en un plano lógico habría que mover la cabeza al leer el título «Efectos directos del sistema nervioso», porque ¿en qué sentido de la palabra cabe considerar a los otros efectos como «efectos indirectos del sistema nervioso»? Pero no vamos a tropezar aquí; hemos de entender el esquema de modo tal que el biólogo, después de haber demostrado y discutido en su terreno que ciertos efectos se originan o se originaron merced a ciertas funciones, se verá obligado por fin a hacer la siguiente confesión: hay otros efectos todavía que pueden caracterizarse como *efectos técnicos accesorios* tan sólo. Se trata de efectos accesorios, en parte perturbadores y en parte innocuos, a la manera de los fenómenos que cualquier constructor de máquinas ha de combatir con contramedidas adecuadas, tal, por ejemplo, el calentamiento de las máquinas en su trabajo (4).

Para el historiador que desee comprender el tercer «principio» de Darwin resulta muy útil una mirada a la concepción de Bell. En la época de éste era general en el círculo de los fisiólogos la dirección puramente tecnológica o «física» de la investigación; se consideraba el sistema nervioso central como una máquina, analizando sus procesos con los medios de la física en progreso. Donde Darwin se ha informado no es en Bell, sino en el fisiólogo Claude Bernard. Y es, sin duda, éste una fuente de informes mucho mejor y más detallada en muchos casos que la del primero, más anticuado. Pero la situación científica de la época fué el motivo de que algunos tomaran los descubrimientos a que Claude Bernard había llegado con una experimentación cuidadosa, como base suficiente para especulaciones atrevidas y meramente físicas, lo que quiere decir, en el fondo, antibiológicas. Ante todos ellos, el santón filosófico de la época, Herbert Spencer. Veía éste ya cumplida en el horizonte la tarea de un análisis físico-químico de los procesos de la vida, tomando en sus ideas como base de partida esa ficticia solución.

(4) ¿O acaso flota aquí una reminiscencia de Bell, cuya teoría contiene en un punto central el principio de que los principios mímicos más importantes no dejan ver ningún influjo directo "del pensamiento sobre las facciones" *(of the mind upon the features)?*

Difícil es admitir esto, porque todo el elemento ideo-motor que Beg desplaza del terreno de la mímica lo incluye Darwin, junto con los fenómenos cardio-motores de Bell, siempre que éstos tengan plena significación biológica o histórica asociativa, en la primera o la segunda, pero nunca en la tercera.

Darwin aceptó de Spencer algunas consideraciones energéticas de rendimiento técnico, por ejemplo, la siguiente: «El señor H. Spencer nota que se ha de aceptar como verdad inconcusa que la cantidad de fuerza nerviosa libre en un momento determinado y que provoca en nosotros, de un modo al que la investigación no alcanza, el estado llamado sentimiento, *debe* extenderse en cualquier direccción y producir una manifestación igualmente grande de fuerza en cualquier otro punto, de modo que si se excita vivamente el sistema cerebro-espinal, produciéndose fuerza nerviosa en exceso, puede ésta extenderse en violentas sensaciones, pensar activo, vivos movimientos o actividad multiplicada de las glándulas» (72).

Tal es el contenido exacto del tercer «principio» de Darwin para los movimientos expresivos: Una teoría sobre el exceso de fuerza, marejada y descarga en efectos caóticos a través de los transmisores indicados. Y ahí tiene su origen la búsqueda de descargas desordenadas en los afectos intensivos extremos y en la primera infancia. Spencer construyó por ese camino una primera teoría sobre el juego del niño, dando algunas «explicaciones» más, que en su mayor parte han sido ya olvidadas. Con algunas reservas le siguió Darwin; pero en el libro de éste sobre la expresión quedan descritos, sin embargo, como fenómenos de descarga y marejada ciega mucho de lo que ya hoy se halla encuadrado en la clase de los procesos de adaptación biológica.

6. *Darwin y Piderit: Su mutua crítica. Fórmula romántica de Theodor Vischer. La consideración causal y el simbolismo. Seguridad y perspicacia de las observaciones de Darwin en los animales y los niños.*

Si a los historiadores de la teoría de la expresión les convenzo de que los llamados «principios» de Darwin no son axiomas, sino únicamente reglas de invención, será ya en adelante superfluo admirarse de que mucho y aun lo mejor de lo que Darwin nos ofrece en sus descripciones no pueda «comprenderse» a base de sus principios, pareciendo incluso hallarse en conflicto directo con ellos. Y llega a tal punto este conflicto, que ni Darwin mismo ni sus intérpretes han comprendido la función lógica verdadera de esos principios. Uno de los primeros críticos entendidos sobre Darwin fué Wundt (1877); otro, Piderit, cuando preparaba la segunda edición de su libro, que apareció en 1886, y un tercero—el más radical por cierto—lo es Klages. Quiero confrontar aquí, en lo esencial, a Piderit con Darwin, preparando ya de paso la

respuesta que cabe dar al ataque de Klages. Piderit mismo se siente muy poco apreciado y, en parte, incomprendido del todo por Darwin, y aduce como comprobación unas líneas de una respuesta de Darwin a una carta suya. Hoy ya no interesa a nadie lo anecdótico personal; pero en un plano objetivo nos es todavía muy instructivo el motivo exacto de esas incomprensiones por las dos partes.

Al hojear en ambos libros todas las referencias de un investigador al otro en el terreno expresivo, repasando luego las réplicas y contrarréplicas, puede verificarse, naturalmente, como regla general, que la desavenencia halla su talón de Aquiles en las equivocaciones más llamativas del adversario. Propone, por ejemplo, Darwin a Piderit el siguiente argumento de vecindad: «Los movimientos expresivos se manifiestan principalmente en los numerosos músculos móviles del rostro, en parte, porque los nervios que les ponen en movimiento arrancan de la *inmediata proximidad del órgano del alma*, y en parte también porque esos músculos sirven de apoyo a los órganos de los sentidos» (Darwin, pág. 7). Piderit se venga en su apéndice *Fisiología de la danza* con la cita de una «explicación increíble» de Darwin sobre el poder de los sonidos: «Tiene la música una fuerza maravillosa para evocar en nosotros de un modo vago e impreciso fuertes emociones que se sintieron en un tiempo muy remoto, probablemente cuando nuestros lejanos antepasados se *cortejaban* con la ayuda de sonidos que su voz producía» (Piderit, pág. 102, en nota). Y cabe preguntar: ¿A qué evocar épocas primitivas?

En los detalles se nota mayor avenencia; pero el talón de Aquiles en Darwin es para la mayoría de los críticos, como también para Piderit, el interés del primero por la evolución, que viene situada siempre en primer plano. Y el talón de Aquiles en Piderit es para Darwin el momento del *simbolismo*, la subestructura de un mundo imaginario, al que se dirige el que se expresa, según la concepción de Piderit. El estético Friedrich Theodor Vischer expone esto en una carta a Piderit con la mayor claridad: «Su obra... me ha dado más luz que ninguna otra. Darwin cita sólo el título de ella, lo que ya es un signo del vacío interior que sus escritos tienen en lo que se refiere a la expresión de los sentimientos. Resulta extraño que este agudo inglés, descubridor epocal indiscutible, desconoce en absoluto el único principio conductor de verdad en el dominio de la mímica, esto es, el principio del *simbolismo inconscientemente transmisivo;* antes por el contrario, procede casi absolutamente como pragmático puro—lo que es típicamente inglés—(por ejemplo, el gato hace movimientos aduladores porque se

recuerda del bienestar que le producía en su nido el acurrucarse y encogerse, etc.)» (Piderit, pág. 17).

Así ha continuado la cosa hasta hoy; las palabras de Vischer las podía haber dicho también Klages, y lo mismo podríamos hallar en Wundt o en cualquier otro «pragmático» moderno un dicho de Darwin que reza así: «Si Piderit hubiera estudiado la obra de sir Charles Bell, no habría probablemente dicho (en la pág. 101 de la edición de 1867) que la risa violenta produce el entrecejo porque tiene algo de común, *a su manera,* con el dolor, o también que las lágrimas en los niños pequeños excitan los ojos (103), por lo que motivan la contracción de los músculos en torno a los ojos» (Darwin, pág. 7). El pragmático ve en esto una inversión de los hechos. ¿Hemos de limitarnos a hacer notar el choque de dos mentalidades, en asuntos científicos, dejándolas tal como están, o hay alguna esperanza para una decisión en el campo de la teoría de la expresión? Una cosa es segura, y es que Piderit estudió profundamente a Bell y aprendió de él muchas cosas; claro que no en lo que toca a los movimientos de referencia y a la demostración en la fantasía, en cuyos temas él tenía toda la razón.

Estamos a punto de terminar el capítulo dedicado a Darwin, y quiero hacerlo con la prueba de que quien aprenda a leer su obra con nuestros ojos encontrará sorprendido una auténtica comprensión de la expresión en el sentido de Vischer, comprensión que muchos le han rehusado. Claro es, dejando aparte la transformación de sus reglas de invención en axiomas. Según propia confesión (que se lee también entre líneas). Darwin hubo primero de «educarse» seriamente en su «nuevo punto de vista», desde el cual creyó poder considerar, en definitiva, «todo el objeto», con el fin de procurar a cada forma expresiva una explicación racional, a su modo de ver; pero no se le escapó de ningún modo lo íntima comprensión para el sentido último de la expresión. Quien tenga dudas de si supo «comprender» al perro y al caballo, debe haber olvidado por entero lo que Darwin dice sobre el susto que el caballo recibe del jinete y también sobre «la cara de estufa» que pone el perro, o, de modo general, lo que ha dicho sobre los órganos expresivos de los animales, diferentes, según su modo de vida; por ejemplo, la conducta que ofrecen las orejas en el caballo y en el perro en situaciones típicas. Un hombre como Vischer habría quedado encantado de estas descripciones sobre la vida de los animales; a Bell se le podría incluir en esta materia con Darwin, pero de ningún modo a Piderit. Nos describe también Darwin que una especie de pato domesticado (tadorna) comienza a «golpear con las patas impaciente, antes de la

comida, el seco suelo del corral, *en cierto modo lo mismo que*» debió hacer en la playa con los gusanos que salían de la arena húmeda. Ante esta descripción se puede libremente elegir su encuadramiento en el modo de hablar del simbolista o del «teórico de la reminiscencia». Lo seguro es que «comprendemos» en seguida de lo que se trata y que también él lo ha «comprendido»; el dilema «simbólico-asociativo», a más de estar mal planteado, es enteramente insuficiente en este y otros casos.

A continuación ofrezco otra observación de Darwin sobre sus niños:

> «Cuando un niño pequeño se siente desazonado o está mal, pueden verse continuamente—como yo he anotado en mi diario—las arrugas de la frente como sombras sobre su rostro; a éstas siguen, en general, pero no siempre, los gritos, más pronto o más tarde. He observado, por ejemplo, a un niño pequeño de siete a ocho semanas de edad cuando mamaba leche fría, y por esto le resultaba desagradable; mantuvo durante todo el tiempo un ligero entrecejo. No llegó éste a producir un lloro efectivo; pero se podía observar gradualmente que el lloro se aproximaba» (228).

Este diario contiene gran cantidad de meticulosas reseñas del acaecer mímico en situaciones muy corrientes en la realidad; informa también sobre las condiciones de una observación sistemáticamente variada. Los experimentos de Darwin sobre la expresión de los niños se insertan regularmente en los puntos decisivos. Sigue, por ejemplo, día a día, el instructivo hecho de que el lactante responde al principio de una manera monótona, con una sonrisa y otros signos de acercamiento positivo, a todos los gestos y ademanes imaginables que le propone con interés el adulto, hasta que acaece paso a paso una diferenciación de sus respuestas en el sentido de conducta mímica amistosa y enemiga. Darwin ha captado y descrito con más cuidado y comprensión que nadie antes de él la mímica de los niños.

VII

LAS APORTACIONES DE GUILLAUME BENJAMIN DUCHENNE (DE BOULOGNE) Y LOUIS PIERRE GRATIOLET A LA TEORIA DE LA EXPRESION

Los neurólogos hablan de una parálisis de Duchenne y unas radiaciones visuales de Gratiolet. Estos dos médicos parisinos que sobreviven en tales denominaciones fueron contemporáneos y trabajaron con éxito hacia 1860, como neurólogos, sobre la expresión humana. Esto es lo único que puedo decir como justificación de mi propósito de tratar en un mismo capítulo sobre sus «aportaciones». Porque Duchenne es en su libro sobre la expresión lo que siempre era, a saber: un iniciador de la electrodiagnosis y la electroterapia (excitación local de los músculos y nervios sensitivos con corrientes galvánicas); y, en cambio, Gratiolet, antropólogo e investigador del cerebro, cae en el campo de los psicólogos al pronunciar en el año de su muerte—1865—, en la Sorbona, una conferencia pública «acerca de la fisonomía en general y especialmente sobre la teoría de los movimientos expresivos». El editor del libro de Gratiolet, que éste llegó casi a terminar, cuenta de esa conferencia que el eco en las viejas salas de la Sorbona conservará siempre el recuerdo de los aplausos entusiastas provocados por ella. Sobre el desarrollo del libro nos dice que Gratiolet dedicó durante años su esfuerzo e ilusión científica a encontrar la clave para descifrar «el lenguaje universal humano», los movimientos expresivos. Había en aquella época una serie de contemporáneos que andaban a la misma busca (1).

(1) La obra de Duchenne lleva el siguiente título: *Mecanisme de la physiognomie humaine ou analyse électrophysiologique de l'expression des passions. Avec un atlas composé de 74 figures électrophysiologiques photographiés.* París, 1862.

Al trabajo de Gratiolet le dió su editor el siguiente título: *De la physiognomie et des mouvements d'expression.* París, Hetzel—sin año— (1865). En este libro figura la conferencia como capítulo primero.

1. *La idea de Duchenne. Ademanes sintéticos y vocales sintéticas: Su comparación. Valor de los resultados.*

No fué casualidad que Duchenne concibiera por primera vez en el año 1850 las ideas de la obra de su vida sobre los procesos mímicos. Pues quien interprete con Alberto Haller la fisiología como anatomía animada *(anatome animata)*, apenas hallará en el capítulo de los movimientos corporales región orgánica que, como la zona mímica, pueda ofrecer en mayor grado una *contemplatio musculi vivi* (ajustándonos a la terminología de Soemmering). Ya habían sido estudiados y concluídos otros casos de aplicación, cuando la idea se presentó, a saber: el análisis de los movimientos de la mano y los movimientos del pie. Pero entonces Duchenne volvió a su primera ilusión, nunca abandonada en el fondo. El ve y sabe que: «La naturaleza no ha dado a los hombres la capacidad de dirigir el impulso nervioso a este músculo o el otro, al objeto de llevarle a una contracción *aislada*. Tal capacidad, que hubiera sido inútil, con respecto a la misión vital de la musculatura, hubiera sólo acarreado a sus poseedores desgracias y deformaciones.» Hay que aislar, dividir y construir de nuevo de un modo artificial; a ello se presta el rostro humano. Provisto de los aparatos necesarios para la excitación eléctrica, será uno capaz de «pintar en el rostro humano las líneas expresivas de las emociones. Esta era hace doce años la idea propulsora de mis investigaciones electrofisiológicas; una idea muy prometedora que daba alas a mi fantasía» (13 y ss.).

Duchenne logró producir sintéticamente una serie de expresiones más o menos reconocibles y, en parte, verdaderas. ¿Adónde se llega con esto? Muy natural es un paralelo con la producción artificial de sonidos verbales humanos, especialmente de *vocales*, verdaderos en la realidad. Desde Helmholtz era la ambición de muchos experimentadores construir síntesis vocálicas convincentes, hasta que Stumpf cumplió esta tarea de un modo absoluto con aparatos científicamente sencillos y aun hoy sólo superados en el aspecto técnico. Duchenne, a fin de cuentas, maneja el teclado de sus instrumentos provocadores aproximadamente con la misma seguridad que Stumpf maneja los suyos; una cuestion accesoria es la de si todos los cuadros que se ofrecen en el atlas están igualmente logrados o no. La magnitud del progreso que ambas aportaciones significan habrá que pesarla, naturalmente, por separado para decidir después lo que era cuestionable *antes* del éxito y lo que

después se ha solucionado. La síntesis de vocales que ofrece Stumpf ha decidido la vieja discusión entre las teorías de Helmholtz y Hermann, por lo menos en el sentido de que los buenos argumentos del uno y los irrefutables contraargumentos del otro han venido a hacerse compatibles; más aún: con el procedimiento de Stumpf se pueden hallar sistemáticamente *todos* los elementos acústicos de cada vocal y decidir la importancia de cada uno de los elementos. Esto es esencial para un conocimiento satisfactorio de los sonidos vocálicos en cuanto tales.

Sería inexacto decir que las teorías de parecida agudeza analítica se podían mantener frente a frente *antes*, pero no ya *después* del trabajo de Duchenne. Lo que éste aportó fué, *en primer lugar*, un conocimiento más rigoroso de los resultados visibles de las contracciones de cada músculo y de cada una de sus fibras, y en segundo término, una visión más exacta del grado en que cada músculo y cada una de las fibras musculares *participa* en el aspecto corriente ofrecido por el proceso mímico. Antes que nadie, los que estén en situación de sacar consecuencias «manuales» (en el mejor sentido de la palabra) de un análisis tan superior serían los llamados a evaluar la altura de las dos aportaciones citadas. En un plano meramente científico ofrécese aquí una distinción bien clara; la fonética para cuyo servicio se han efectuado los análisis y síntesis de las vocales acoge con agrado y en límites inabarcables los resultado más sutiles, no alcanzándose, en cambio, a ver quién podrá tomar y valorar con un *mea res agitur* las finuras de los análisis electrofisiológicos de la mímica. Y ello tiene un motivo objetivo manifiesto.

Del material de los sonidos idiomáticos se constituyen, según el principio del relieve abstracto, los fonemas de las lenguas humanas, que son diversidades discretas de *signos sonoros*, funcionando estos últimos como especificadores de los sonidos verbales. Tiene la lingüística desde siempre un interés vital en las propiedades materiales de los sonidos; y este interés se acrecienta siempre que en la lingüística se investigan las diversidades dialectales de los sonidos y el cambio de éstos a través de la historia de la lengua. ¿Habría en la teoría de la expresión un término análogo? Duchenne argumenta en una dirección inversa. Describir el proceso mímico con exactitud hasta sus detalles fisiológicos es tanto más interesante cuanto que ese proceso no varía de aldea en aldea como los sonidos lingüísticos, sino que constituye el «idioma humano» de general entendimiento.

Una observación incidental: Hace notar Duchenne que la naturaleza no le ha dado al hombre la virtud de *inervar arbitrariamente* el músculo aislado de la expresión; en su opinión, sólo el afecto puede hacerlo—como veremos en seguida—. Por el contrario, Wundt hace notar que el proceso muscular unido a un afecto (por muy sencillo que éste sea), considerado en el plano fisiológico, es de tal complejidad, que puede solamente compararse a lo sumo con la trama de una orquesta bien ejercitada, cuando ésta reproduce una sinfonía de desarrollo contrapuntístico. El hombre no puede manejar voluntariamente ese juego muscular tan complicado. (Véase más adelante el capítulo siguiente, párrafo 7.) Resulta, según la opinión de ambos autores, que el «sentimiento» puede algo más que la «voluntad»; la particularidad de las inervaciones de los afectos reside, según la concepción del uno, en un poder aislador, y según el otro, en un poder combinador o integrador. ¿Quién de los dos tiene razón? A mi parecer, el planteamiento de la cuestión es demasiado general e inexacto para que de ahí pueda salir una respuesta clara y unívoca. Quien pretenda plantear la cuestión con más precisión o de un modo distinto no debería pasar por alto la concepción más prudente de un sistema plurivalente de canalizaciones centrales; es decir, tendría que volver al esquema de Charles Bell y de otros modernos neurólogos.

2. *Las expresiones de producción sintética en particular; su relación con la lista de Le Brun. La hipótesis sobre la especificación de los músculos.*

El sujeto principal en los experimentos de Duchenne es un viejo delgado de boca desdentada y piel marchita. En el estado de reposo, pobre de expresión, se muestra esa piel como un traje demasiado amplio sobre el esqueleto; se manifiestan muchas arrugas propias de la edad y algunos surcos principales con especial vigor, sin que por ello se les pueda adscribir un valor fisonómico determinado. Tal es el caso, por ejemplo, en las arrugas nasolabiales y en las comisuras pendientes de los labios. Ahora bien: cuando el experimentador pone en contacto los electrodos con un punto de la piel previamente elegido, acaece en ésta siempre algo que podría compararse con la intervención de un sastre entendido al probar una prenda. Así como el sastre levanta todo un lado con una puntada, haciendo desaparecer las arrugas, que reapa-

recen de nuevo en el sitio de la puntada, lo mismo ocurre en la contracción de un músculo mímico epidérmico. Duchenne ha estudiado estos efectos de cada uno de los ligamentos; muestra en sus cuadros y nos discute en el texto hasta *diez* operaciones de ese tipo (unilaterales y bilaterales, regulares y fuertes). Comprendiendo todo ese texto, se logra una buena visión del efecto que producen los ligamentos vivos.

Naturalmente, se trata, en primer lugar, de las circunstancias peculiares de la piel marchita del anciano sobre el que se ha experimentado. Pero Duchenne coloca al lado del anciano otras personas jóvenes y hace posible una comparación entre los dos resultados; dispone también de un joven con aptitudes de comediante, que puede producir voluntariamente algunas de las «expresiones», si se le dicen los nombres de lo que ha de expresar. Son éstas: *attention, réflexion, agression, douleur, joie et bienveillance, lasciveté, tristesse, pleurer ou pleurnicher, surprise, frayeur et effroi.*

Reproducen aproximadamente la lista que ya encontramos en Le Brun (véase el principio del capítulo V), y se trata de un fondo de momentos fecundos en el proceso mímico. Pero notemos de paso que los movimientos del globo del ojo dentro de su órbita no resultan influenciados por el electrodo de Duchenne, como tampoco la lengua ni otros músculos que constituyen en Piderit las actitudes degustatorias de la boca. Sin la mirada ni las actitudes de la boca no pueden las expresiones ser descritas ni definidas de modo perfecto; y así ocurre en realidad. Las arrugas epidérmicas producidas por las intervenciones eléctricas de Duchenne no son nunca en sus dibujos los únicos elementos que aparecen, sino que resultan completadas por las actitudes de la boca y la mirada, unas veces con más oportunidad y otra con menos (2). Después de esta corrección capital podemos ya considerar como fundados los datos de interpretación que Duchenne propone; no olvidando, sin embargo, que en ellos falta justamente lo que Piderit y Darwin trataron de explicar.

Duchenne va mucho más adelante que Bell en su hipótesis sobre la especificación de los músculos; considera al músculo con-

(2) Duchenne mismo ha notado, por lo menos en algunos pasajes, que los rasgos analizados se hallan determinados por su campo; cito, por ejemplo, en la caída natural de la comisura de los labios en los ancianos, que no fué corregida, por descuido, en un experimento, acentuando en seguida el efecto del músculo *pyramidalis nasi,* es decir, según Duchenne, la expresión de "dureza y ataque".

tractor de las cejas como el predestinado en el plan creador para la expresión de la *pena* y el *dolor,* acoplando de este mismo modo otros ocho «afectos», por lo menos, cada uno de ellos a un músculo o a dos. El músculo frontal que eleva las cejas y produce las arrugas transversales de la frente es, según él, *el músculo de la atención.*

El músculo *pyramidalis nasi* que provoca las arrugas transversales cortas en la base de la nariz y presta cierta fosquedad a la mirada, mediante la inclinación del extremo nasal de las cejas, es el *músculo de la agresión.* El músculo *orbicularis oculi* manifiesta, en su parte superior, reflexión, en tanto que su parte inferior muestra juntamente con el gran cigomático alegría y benevolencia.

Un poco extraño resulta, a primera vista, la adscripción del músculo transversal de la nariz a la *lascivia* en particular. Este músculo eleva las aletas de la nariz de modo que las ventanas nasales miran más hacia adelante que hacia abajo y provoca arrugas transversales en la piel de las paredes laterales de la nariz. Piénsese al momento en los «personajes encopetados» y en su desprecio, cuando vemos en actividad ese músculo: claro que para ello es preciso otro rasgo determinado en torno a la boca (inclinación de la comisura de los labios y elevación del mentón). Subraya Duchenne la frecuente cooperación del músculo nasal transversal y del gran cigomático, con lo que se produce una risa lasciva; y recuerda a los ancianos que espían a Susana en el baño.

El músculo de la tristeza es el facial triangular que baja hacia afuera de modo algo oblicuo las comisuras de los labios; pero es necesario su esfuerzo con el músculo de la pena *(corrugator supercilii)* para la expresión completa de la tristeza. Si falta este refuerzo, interpreta Duchenne la inclinación de la comisura de los labios como expresión del asco. Se encuadra también este rasgo en la expresión general de la amargura que han explicado Piderit y Wundt. El pequeño cigomático que se extiende desde el ángulo exterior del ojo (desviándose del músculo circular inferior del ojo) oblicuamente hacia abajo y adelante contra el labio superior, es el *músculo del lloro* juntamente con el elevador del labio superior. Le llama Duchenne un lloro conmovido y de ardientes lágrimas cuando no colaboran en él los músculos de la pena, y lloro doloroso cuando colaboran éstos. Abrir sencillamente la boca y los ojos manifiesta sorpresa en diversos grados; si colabora el platysma produciendo largas arrugas epidérmicas en el cuello y se contrae simul.

táneamente al máximo el músculo frontal, poblando la frente de arrugas transversales, se origina la expresión de la *angustia* extrema y del *terror*.

Tal es la quinta esencia de los análisis de Duchenne.

3. *El problema y la situación de Gratiolet. Cuatro clases de movimientos.*

En las primeras frases de su conferencia recuerda Gratiolet a sus oyentes lo que ya le oyeron en años precedentes. Era entonces el tema: La dignidad del hombre explicada por la forma de su cuerpo. Con ello se indicaba también el privilegio del lenguaje humano. Pero, además, del lenguaje hablado posee el hombre un segundo lenguaje que le es común con los animales, el lenguaje de la fisonomía y el gesto. Artista en la conferencia universitaria, muestra Gratiolet siluetas de la vida burguesa del francés culto y dice a cada uno lo que ya sabe y sólo le falta ver desde un lado nuevo; termina diciendo que encuentra en la expresión y en la conducta social tipos—como La Bruyère—, la ambición, la envidia, los celos, etc. El «nuevo punto de vista» tiene un poco de zoología comparada, al aparecer en lugar del hombre, el gato, el perro y, a veces, los rumiantes; pero tiene mucho más de sucesor del *impresionismo* literario y filosófico. Es un espectáculo para entendidos, cómo este antropólogo, sucesor en la cátedra de Geoffroy Saint-Hilaire, reproduce el impresionismo como teórico de la expresión. Nada extraño es que a los aplausos de los oyentes parisinos, partidarios ya de antes del impresionismo siguiera un atónito movimiento de cabeza por parte de Charles Darwin, aun no contagiado de él en una casa de campo inglesa.

Lo esencial de la teoría de Gratiolet es una división de los movimientos animales elaborada científicamente y que constituye el segundo capítulo de su antropología. Encuentra su pensamiento delineado ya en un pasaje de Aristóteles que le ha impresionado: «La forma duradera—dice este filósofo—expresa lo invariable del viviente; lo movible y fugaz de esa forma expresa lo que en el viviente es fortuito y variable *(contingent et variable)*. Una sencilla observación, de gran importancia por sus consecuencias, que hubiera debido conducir a la bipartición de la fisonómica general en dos ramas científicas diversas» (10). Esto hizo en realidad la escuela de antropólogos, a la que Gratiolet pertenecía, dando a la primera rama el nombre de morfología, y para la segunda

propone Gratiolet el término *cinéséologie* (teoría del movimiento). Encuentra en el hombre cuatro clases de movimientos que pueden ser portadores de expresión. En aguda oposición a Duchenne, presupone que ninguna de estas clases de movimientos, junto con los órganos que los producen, exista únicamente para la expresión. «No hay ni un solo músculo, ni un solo órgano que haya sido creado exclusivamente para satisfacer las necesidades de expresión» (12).

La introducción sistematizadora de estas cuatro clases de movimientos es mucho más ingeniosa en la conferencia que en el libro ulterior. No importa mucho el modo cómo se dan esos movimientos; pero, en todo caso, hallamos en la conferencia que manifiestamente se apoya sobre el libro casi ultimado ya, preparado todo para la expresión, y por ello nos parece utilizable en cierto modo, en tanto que el libro trata de fundamentar de un modo biológico más general las clases de movimientos. Sin embargo, esto desemboca en una psicología de legos. Algo más hay que merece consideración: En su conferencia se adhiere Gratiolet al magnífico programa del análisis de Engel junto con la ampliación llevada a cabo por Piderit, mientras que en el libro estudia, dejando aparte la expresión, derivaciones sistemáticas de los fenómenos. El conocido experimento sobre el péndulo de Chevreul y el motivo de la teoría ideomotora de la voluntad dominan en este caso la situación, de la que no pudo hacerse dueño Gratiolet. Y basta ya de esto; me parece oportuno en una exposición histórica subrayar más que lo que Gratiolet haya tomado de la psicología contemporánea, el pensamiento de Gratiolet, que renueva el esquema de Engel dentro del ambiente de un impresionista francés. Entresacaremos del libro detalles que merecen consideración, insertándolos en el proceso ideológico de la conferencia.

4. *El impresionismo científico. Movimientos prosbólicos, simpatéticos, simbólicos y metafóricos.*

La sensación es todo.—Si no se le hubiera escapado a Gratiolet casualmente esta frase, la podríamos tomar en todo caso como su lema. Captar impresiones sensoriales para regustarlas y tomar de ellas todo lo decisivo y precioso que el mundo ofrece, le parece al impresionista tarea para la que el hombre se encuentra bien pertrechado. Por este motivo ocupa la expresión el primer lugar y se aduce como primera clase de movimientos el conjunto de éstos que enfocan los órganos de los

sentidos y les adaptan para recibir algo. Gratiolet halló para estos movimientos el nombre griego de *prosbólicos;* junto con el enfoque de la mirada y los movimientos de la vista se mienta todo lo que a éstos se puede equiparar funcionalmente: la lengua se prepara a gustar; la mano, a tomar algo, mediante procesos corporales que se encuadran en los movimientos expresivos. Agradecemos como ejemplo explicativo las orejas movibles del caballo y el perro, y en el hombre, naturalmente, los ojos; incluso los llamados sentidos inferiores se consideran cargados de expresión «Mirad cómo se abren las ventanillas de la nariz para tomar el aire puro y refrescante» (21). No aprendemos nada nuevo ni sistemático en estas explicaciones; veamos, por ejemplo, una atrevida interpretación fisiológica de la risa: «La risa es, vuelvo a repetir, una forma de tomar aliento con libertad y satisfacción», mostrándose en oposición diametral con los tremendos esfuerzos por respirar que se presentan en los casos de ahogo (24). Dice el orador en su conferencia con seguridad «*que je parle à un public athénien, je veux dire à un public français, sur la divination duquel je puis compter en toute sécurité*»; basta, pues, haber indicado la idea central. En cambio, en su libro piérdese en el primer capítulo en cien cuestiones especiales sobre análisis experimentales de impresiones y en todo lo que le ha llamado la atención de la psicología contemporánea. Damos a esto de lado.

Necesita entonces el orador un puente para su *segunda* clase de movimientos portadores de expresión, y lo halla; no hay que confundir *sensation* y *sentiment.* El sentimiento es un proceso orgánico, no lleva una referencia exterior, sino a la interioridad corporal, o dicho quizá con mayor justeza: descubre la armonía de los órganos. «La comunidad de los órganos del cuerpo vivo es como una república perfecta.» Todos los órganos reaccionan conjuntamente cuando a uno de ellos le sobreviene algo doloroso o alegre; la reacción álgico-hedónica (así la han llamado otros) es un proceso total del organismo. Mira a tu gato casero cuando le presentas leche sabrosa; el placer de comer y luego el placer de saciarse es algo total en el cuerpo. El animal se sume en el goce; «*il s'est fait odeur, il s'est fait saveur, et il se renferme en lui-même avec une componction toute significative*» (31). En oposición a esto se halla la rebelión de toda la república orgánica cuando el gato, por ejemplo, se hiere o quema una pata; cabe pensar en el paralelismo del niño. El organismo se defiende, con un empleo completo de fuerza, de lo doloroso (con la huída o la agresión, como podríamos sugerir aquí al autor, para simplificar). Gratiolet propone para este concierto de movimientos el nombre de simpatéticos, pues participan automática-

mente todos los órganos cuando uno cualquiera de ellos se ve afectado placentera o dolorosamente (33).

Se les ha llamado también *movimientos concomitantes*, y su estudio constituye en la psicología uno de los ensayos más instructivos. Para comprender con exactitud lo que Gratiolet ha hecho con ellos hay que pensar por de pronto en cosa bien distinta de la expresión. El proceso del aprendizaje y del ejercicio de actividades nuevas y más complicadas que puede perseguirse de un modo ejemplar en el lactante humano tiene regularmente el siguiente curso: Al principio puede verse un gran empleo de los llamados movimientos concomitantes, que se va limitando progresivamente; el aprendiz de piano o el niño que se inicia en la escritura emplea al principio un aparato excesivo de movimientos y transfiere después, al ir progresando en su práctica, a las «pequeñas articulaciones» el trabajo suficiente y decisivo. El ejercicio significa aquí delimitación y especialización. Por el contrario, el *actor* ha de seguir un camino opuesto para mostrar en seguida su entero cuadro de acciones con la primera intervención de un modo lo más significativo posible, y ha de poner en escena el mayor aparato de movimientos; tiene que mostrar todo el cuerpo en intervención activa; recordando la indicación de Garrick, también debe mostrarse el pie izquierdo borracho o sediento. No es únicamente la dirección de la mirada lo que ha de dar a conocer al que acecha o escucha, sino que también todo el cuerpo ha de acechar o escuchar. Claro está que el actor se limita a plasmar de un modo potenciado y artístico lo que vemos en la vida corriente, y, a fin de cuentas, se halla ya definido en el sistema psicológico, según leyes estructurales. El objetivo a que Gratiolet apuntaba en la sección de los movimientos simpatéticos era precisamente esto; lo que constituye, a mi modo de ver, un trecho bien delimitado y comprendido de teoría de la expresión; sólo que el axioma impresionista, demasiado unilateral, echa a perder un poco la ejecución de ese plan. Sobre ello diremos algunas palabras más al final de esta reseña.

La *tercera* clase de movimientos portadores de expresión lleva el nombre de *movimientos simbólicos*. Gratiolet se refiere y describe bajo este nombre la demostración en la fantasía. Cita en su libro, al dar carta de naturaleza a esos movimientos, una sentencia de Christian Wolff: *Phantasmatis respondent ideae materiales in cerebro* (3). Más razones hubiera tenido para ceder el honor a Engel en este punto, citando a la

(3) Christian Wolff: *Psychologia rationalis*. Sect. I, cap. III, § 206. Damos de lado si la interpretación es aquí enteramente correcta.

vez a Piderit. En la introducción histórica dice que Engel, juntamente con Diderot, ha iniciado en el siglo XVIII el procedimiento justo de investigación (9); y, efectivamente, se inspira Gratiolet en Engel. En la conferencia le resultan fáciles las pruebas; entona una canción al mundo libre y bello de la fantasía, en el que nos hallamos durante el sueño y en el que anticipamos lo que nuestra mano creadora puede luego trasladar de un modo imperfecto a la realidad. Más adelante dice que el acuerdo entre alma y cuerpo es tan íntimo que el aparato muscular no está inactivo, ni siquiera cuando nos hallamos en el reino de la fantasía. Chevreul ha patentizado en su célebre experimento sobre el péndulo las débiles inervaciones motoras que acompañan a toda representación de movimiento. Se coloca al sujeto del experimento con una plomada de cuerda, como la que emplean los albañiles, y se le dice que trate de representarse a ojos cerrados el modo como el péndulo *podría* oscilar en una y otra dirección; en seguida acaecen en realidad las oscilaciones que van aumentándose poco a poco. Este experimento preocupó en la época y también mucho después a los psicólogos, constituyendo el núcleo esencial de la teoría de la voluntad llamada ideomotora. Gratiolet lo toma con agrado y trata de dar una base experimental con su ayuda a las observaciones escénicas de Engel.

El principio fundamental es aquí el siguiente: «Resulta casi imposible actuar en la fantasía sin realizar con movimientos efectivos hasta un cierto grado las acciones que el espíritu realiza» (36). Estos movimientos reales son denominados simbólicos o también análogos; parece que Hipócrates los conoció ya; son relativamente débiles y acaecen de modo automático. Pero hay situaciones en las que dominan el cuadro expresivo; por ejemplo, como enfoque de la mirada a la lejanía de los pensamientos (mirada perdida) y en otras modificaciones. Según Gratiolet, no es más que una proliferación de este grupo de movimientos los que producen, girando el cuerpo, los jugadores de billar entusiastas, pero aún inexpertos, cuando siguen con sus deseos el curso de la bola.

Continuamos para concluir la lista. La *cuarta* clase, los movimientos expresivos *metafóricos* se llevan todo el amor y la meticulosidad de Gratiolet. Una de las más agudas observaciones de Diderot es para él, y no sin razón, ésta: «Observen ustedes al pasar delante de la gente hasta qué punto es metafórico el lenguaje de los gestos» (4). Klages debía haberse detenido en esta frase, pues él es el que más tarde ha

(4) Figura en el corto trabajo "Lettres sur les sourds et muets". *Œuvres*. Ed. Naigeon, París, 1798.

dicho que la expresión tiene un carácter metafórico. Pero cuando dos dicen lo mismo plantéase la pregunta de si también los dos piensan lo mismo con ello. El neurólogo e investigador de los movimientos Gratiolet añade a su viejo esquema rápidamente la siguiente nota: Los movimientos de esta clase superior «no expresan la naturaleza de los datos sensoriales ni la de las imágenes que ocupan a la fantasía, sino que se hallan determinados por la razón misma en la esfera espiritual más alta (la de las vivencias humanas); acompañan las funciones más íntimas del pensamiento, haciéndolas manifiestas en el rostro del pensador, nos cuentan de un modo simbólico el juicio y las impresiones superiores del sentimiento que acaecen en el alma» (40). ¿Cuáles son estos movimientos? Una mirada *inteligente,* un rasgo *inteligente* de la boca, un movimiento *inteligente* de la mano y todo lo que con estos movimientos se relacione, y en lo que se reconoce ante todo al hombre de talento en toda la finura de su ser. Y así se cierra propiamente el libro sobre la cineseología neurológica; en los últimos capítulos, Gratiolet escribe ya casi exclusivamente sobre recuerdos de su segundo oficio al estilo de Diderot y La Bruyère. No ha observado como Engel a los actores en el teatro, pero sí en esa otra escena que era para el auditorio de sus conferencias el mundo superior; describe e interpreta algunos rasgos de la conducta social.

Una observación más: «Repito que el gesto humano está lleno de elementos metafóricos..., y quiero hacer aquí una aclaración trascendental; esto es, que la metáforas espontáneas del gesto se encuentran, traducidas instintivamente, en el lenguaje humano hablado» (41). Se refiere Gratiolet a las llamadas denominaciones sensibles de objetos y procesos no sensibles, como en alemán, por ejemplo, «intuición» y «concepto». O en francés *une verité palpable, un homme de goût, il est goûté,* en el lenguaje social. De esto se puede hablar largo tiempo, y la conferencia se cierra con este juego de palabras: *je pourrai peut-être, sans trop de présomption, emporter et «caresser» l'idée que les propositions que vous ont été soumises ont été goûtées par votre intelligence.* Luego en el libro tendremos que ver si la «idea» sustancia se basta para sostener la *prueba del fuego* de la crítica científica.

5. *Valoración definitiva del sistema.*

No podemos decidir aquí la seriedad con que Gratiolet ha tomado esa estructura lógica de la teoría de la expresión humana y de la ciencia de la expresión; mucho que andar hay desde el arco reflejo hasta la metáfora del gesto humano y del lenguaje. Lo más interesante es examinar si Gratiolet tiene que decir algo mejor o, por lo menos, algo equivalente en la subestructura neurológica a lo que Bell nos había dicho ya e igualmente en el dominio de la pantomímica con respecto a las agudas observaciones de Engel. Le falta en neurología, como a todos sus contemporáneos, una idea exacta sobre la justeza y trascendencia de la división del sistema nervioso central y sus funciones en varios sistemas parciales de relativa autonomía; en el centro de la teoría de la expresión le pierde nuevamente la ideología impresionista exagerada, incomprensible en la actualidad, malogrando los pocos motivos teóricos de valor. El dato trivial de que el organismo necesita alimento para vivir, que se ataca a un enemigo para *perjudicarle* y se trata bien a un amigo para *favorecerle,* se esfuma a menudo en parajes centrales tras los pensamientos impresionistas. Quiere demostrarnos que no somos más que unos receptores mejor o peor constituídos; los más perfectos de entre nosotros son sismógrafos buscadores, defensores, selectores y degustadores. La cuestión de la concordancia en los temas que los movimientos acompañantes suscitan no estaba ciertamente mal introducida. Pero su realización comienza de una manera elemental con reflexiones sobre la transmisión de la excitación a los centros de la medula espinal, para acabar en trivialidades sobre la cooperación de los cinco sentidos humanos. En otro pasaje creemos hallarnos, dentro del mismo tema de la cooperación, en el umbral de prudentes meditaciones y observaciones sobre el hecho de la atención; pero luego no oímos más que el sistema psicofísico se halla destinado a prepararnos sabrosos menús de impresiones, en virtud de la selección que se suele llamar atención.

Ni aun siquiera puede Gratiolet realizar de un modo plausible la división y clasificación de los movimientos que sirven a la expresión de los procesos de la fantasía y el pensamiento en las dos clases de movimientos simbólicos y metafóricos. Y, por fin, ensalza ruidosamente a Engel, ya medio olvidado, adhiriéndose a él. «Toda la historia de los movimientos expresivos alegóricos se halla explicada virtualmente» en

una sencilla observación de Engel—dice Gratiolet (310)—. ¿Cuál es esa observación? Léase la cita que damos en el párrafo tercero del capítulo III; yo no hallo en Gratiolet ningún progreso más.

Luego de determinar la teoría cineseológica trata Gratiolet sinópticamente la expresión desde el punto de vista de lo expresado en la quinta parte del libro; es decir, construye dos listas: 1.° Pasiones homogéneas. 2.° Pasiones mixtas, indicando de un modo casi lexicográfico para cada una sus síntomas (que toma del fondo de las cuatro clases de movimientos). Hay 32 de las homogéneas y ocho de las mixtas; las homogéneas aparecen en 16 pares de términos opuestos. Considera como homogéneas aquellas «cuyos elementos son en conjunto armónicos y de la misma significación»; las heterogéneas o mixtas son, por el contrario, las que contienen una oposición de significación. Tiene como modelo el sistema de las pasiones elaborado por Descartes (y Spinoza), pero no le sigue más que en parte. Todo el capítulo se halla sembrado de citas de escritores antiguos; no es otra cosa que el producto de lecturas y notas diarias.

VIII

LA PSICOFISICA DE LA EXPRESION EN WILHEIM WUNDT

Escribimos estas líneas en 1933, un año después del primer centenario del nacimiento de Wundt, y nos hallamos exactamente a una generación de distancia de la primera edición de su obra sobre el lenguaje que apareció en 1900 (1). Tarea interesante la de valorar hoy históricamente la teoría de la expresión, que es el fundamento de esa obra. Insuficiente sería una sencilla reproducción que, además, no nos diría nada; hemos de hallar una segunda interpretación que es la verdaderamente histórica. Pues el signo bajo el cual se halla la obra de Wundt, tal como la vemos y hemos de verla desde hoy, es que une, como el lecho de un río, dos o tres corrientes históricas, sin llegar por completo a fundirlas en una. Comparemos en una crítica inmanente el primer capítulo con el segundo, los «movimientos expresivos» con el «lenguaje de los gestos». El segundo es un verdadero sector de la lingüística y se apoya en axiomas bien distintos que el primero. Nuestro primer quehacer es indicar la fisura que aquí existe para responder luego a la pregunta de si Wundt separa y distingue objetivamente lo que hay que separar y distinguir.

1. *La teoría del lenguaje de los gestos. Etimología de los gestos. Axiomas lingüísticos frente al principio científico-natural.*

Ya la práctica de la pantomima antigua sabía que los ademanes pueden educarse hasta constituir un «idioma», como lo sabían también los teóricos del idioma. Recordamos al lector la comparación hecha por

(1) W. Wundt: *Völkerpsychologie*. I. Band: "Die Sprache", 1900. Cito por la segunda edición corregida, de 1904.

Engel entre lenguaje hablado y mímica, con el fin de demostrar la superioridad del lenguaje hablado. Wundt mismo se refiere en su segundo capítulo a un trabajo de Steinthal, que confronta los signos gesticulosos de los sordomudos con el lenguaje hablado, llegando al resultado de que el llamado lenguaje de gestos carece de una gramática auténtica y no tiene *ninguna proposición*. Cuando el sordomudo quiere decir «el padre me dió una manzana», hace primeramente el signo de «manzana», luego el de «padre» y, por fin, el de «yo», sin añadir signo alguno para «dar»; estos tres signos expresivos no constituyen en modo alguno una proposición, pues le falta a esta expresión justamente lo que constituye la esencia de la proposición, es decir, la enunciación propiamente dicha (I, 208). Ahora bien: Wundt reconoce la falta efectiva de signos gramaticales específicos dentro del sistema de los lenguajes de gestos que conocemos; pero se declara con gran habilidad por la tesis de que, a pesar de todo, muestran aquéllos una sintaxis específica, y esto sólo probaría ya que pueden formar proposiciones. Pues «allí donde hay una proposición debe haber también ciertas leyes de construcción, y al revés: siempre que éstas puedan demostrarse existe la proposición».

No cito esto para emprender un detallado informe sobre esta interesante concepción y sobre la discusión de Wundt con Sütterling y Delbrück, sino para ilustrar mi aserto de que Wundt trata problemas específicamente lingüísticos en el segundo capítulo de su libro sobre el lenguaje. En mi opinión, lo que en este capítulo segundo se contiene es de lo mejor que Wundt ha escrito sobre el idioma (tomando esta palabra en su sentido más amplio). No empieza este capítulo con la sintaxis de los gestos, pero se halla de tal modo concebido que bien pudiera terminar en él. En la primera sección del capítulo describe y pasa revista Wundt (de un modo tan conciso y perfecto a la vez como nadie había hecho antes que él) a los «sistemas» de gestos entonces conocidos: El de los sordomudos, el de los pueblos primitivos (especialmente de los indios norteamericanos), el de los napolitanos y el de los monjes cartujos. Luego plantea el problema de las «formas fundamentales de los gestos», encaminándose tras las huellas de Engel, lo que aquí resulta importante y de interés histórico (2). Pone de relieve

(2) Engel conoció ya la diferencia entre el "lenguaje de gestos" y la sencilla expresión no convencional, haciéndola valer en cada uno de sus análisis de los gestos; compárense a este respecto, por ejemplo, sus reflexiones sobre el gesto napolitano de la desconfianza (I, 92 sigs.). Pero esta diferencia no llegó a ser en él, como en Wundt, una cuestión de principios.

por separado la *demostración*, la *exposición* y el *simbolismo* en el campo de estos signos y, paralelamente a como dice las lingüística histórica, demanda una «etimología» de los gestos por orden alfabético, lo que en parte realiza ya. Resulta especialmente interesante una advertencia, sobre la que luego hablaremos más a fondo, pero que debemos citar ahora:

> «Si la etimología del lenguaje hablado se ha de contentar con indagar los orígenes de la formación de las palabras que considera vigentes históricamente e inderivables, mas por ello inexplicables, la etimología de un gesto, por el contrario, se habrá explicado cuando conozcamos su significado psicológico y su conexión con los principios generales de los movimientos expresivos. Comienza, pues, aquí el problema precisamente en el punto en que suele terminar en la etimología del lenguaje hablado. Con esta relación se aclara, sin más, la importancia del lenguaje hablado para los problemas psicológico-lingüísticos en general. En cierto modo, el lenguaje de los gestos queda siempre en la escala de estado primitivo, y lo que en él apreciamos de transformaciones históricas alcanza tan sólo a hacernos ver en esa relación su carácter de lenguaje general. Podríamos decir que el concepto de un idioma primitivo, que es concepto límite e hipotético en el dominio del lenguaje hablado, se torna realidad de observación inmediata en el lenguaje de los gestos. A falta de otra utilidad, tendría este hecho la no escasa de probar, al menos, la necesidad de suponer un idioma primitivo en este sentido psicológico; quiero decir que todo lenguaje de procedencia natural debió tener una época en la que la relación entre el signo y los significados era inmediata e intuitiva. El lenguaje de los gestos enseña, a su vez, también que no es preciso sea esa época la misma para todo el contenido del lenguaje, pues además de los nuevos elementos admitidos y de los que se han mantenido invariables, no carecen de transformaciones, las cuales convierten lo primitivamente significativo en símbolo, al parecer convencional» (154 y ss.).

Todo esto es evidentemente un sector de la lingüística; el segundo capítulo de la obra de Wundt sobre el lenguaje está concebido y escrito en el sentido de las *ciencias del espíritu* (para usar una denominación breve y de contraste). Lo que significa que este capítulo se apoya en los axiomas de la filología. Se investiga en él el órgano del trato humano

en determinadas comunidades de vida, y se supone que uno puede comunicar algo a los demás en virtud de «signos». El emplazamiento del objeto investigado es, por definición, el trato intersubjetivo, la situación *social*. Cosa bien distinta ocurre en el capítulo primero; quien vaya a éste desde el segundo llega a un mundo distinto. Se halla concebido enteramente al modo de la ciencia natural. Y con esto quiero, por de pronto, decir que el objeto investigado se halla, por definición, en otro emplazamiento distinto. Como Aristóteles, concede Wundt mucha importancia en todos sus libros a referir las opiniones de sus predecesores, agrupándolos al objeto de que se vea cómo se destaca lo nuevo que él propone de lo viejo. De este modo construye aquí una cadena histórica, en la que ocupan un primer eslabón la «teoría fisiológica» de Herbert Spencer, y el segundo, los «ensayos de una teoría psicológica», para de este modo poder avanzar sobre ellos con Wundt al tercer eslabón: el «principio psicofísico general de los movimientos expresivos».

Ya esta cadena en sí es muy instructiva; dime de quién te distingues y te diré quién eres. Teóricamente, pues, no quiere quedarse Wundt preso en explicaciones fisiológicas, ni cargar tampoco con la responsabilidad de un mero análisis de vivencias. Pero aquí coincide con muchos otros. Piénsese, por ejemplo, en Aristóteles o en el principio del doble factor de Goethe (pág. 25), que está muy próximo a Aristóteles. Pero adonde Wundt se dirige no es al motivo de los dos factores, sino a un principio de *bilateralidad* (monista o muy próximo al monismo). Y anticipando el resultado de nuestro análisis crítico, este principio —sin ser forzoso en el plano filosófico, pues Goethe era también de orientación monista, pero sí muy comprensible en el plano histórico— es el que le dicta propiamente una reducción claramente definida de los axiomas. Y así el capítulo primero de la teoría de la expresión parece tener un fundamento *solipsista* e *individualista*, mientras que el segundo aparece fundado en otros axiomas. Tal es la primera interpretación y lo que las líneas nos dicen. Pero entre líneas hay otra cosa: se patentiza una *teoría de la acción* para la expresión, que ni se deduce ni es posible deducir específicamente o *more geometrico* (cual habría de ocurrir propiamente en el campo de las axiomas) del único principio que nos queda: el del paralelismo psicológico. Esto es lo que hay que demostrar.

2. *El principio psicofísico de la expresión: Su crítica. Relaciones con Descartes. La alegoría del espejo.*

El principio universal psicofísico de los movimientos expresivos no nos ofrece en su contenido nada sorprendente; se expresa así: «A cada variación de estados psíquicos van unidas simultáneamente variaciones en los procesos físicos correlativos» (90); por esta razón existen movimientos de expresión y, por lo mismo, somos capaces, en último término, de interpretar determinados movimientos visibles del cuerpo como síntomas de determinados estados del alma. Y más concretamente: «los *afectos* (son) un aspecto de la vida mímica que tienen como fenómenos físicos acompañantes los movimientos de expresión y los procesos inervadores que los producen» (en la misma página). No cabe discusión sobre estas afirmaciones. Pero a la tesis positiva va unida una orgullosa y negativa renuncia, muy segura de su triunfo: «Tenemos que *renunciar* de antemano a la hipótesis de que los movimientos expresivos se subordinen a cualesquiera principios específicos» (el subrayado es mío). Una crítica consciente del texto exige que examinemos si ese «renunciar de antemano» excluye en absoluto todos los principios axiomáticos específicos o si los excluye tan sólo al comienzo; resulta luego que les excluye en absoluto y les aparta para siempre como superfluos. Se refiere con esto Wundt a las hipótesis de los antiguos teóricos, criticadas por él de un modo expreso: los «axiomas» de Darwin, lo mismo que las hipótesis específicamente «psicológicas» de Engel y Piderit o las meramente «fisiológicas» de Spencer.

Ahora bien: la psicofísica de Fechner-Wundt se inauguró confiada en la técnica de métodos experimentales, por entonces descubierta, de la impresión y expresión; pero en torno de sus velas, tan orgullosas entonces, se ha hecho hoy un mar de calma absoluta. Hemos de entender el juicio de recusación general que se ha lanzado sobre el estudio del pulso y la respiración, efectuado por los experimentadores del laboratorio de Wundt, de un modo algo diverso, según que proceda del círculo alemán en torno a Klages o de los behavioristas americanos; juicio que es, en todo caso, recusatorio. Y precisamente la teoría de la expresión de Wundt se inicia en el primer capítulo con las curvas del pulso de Lehmann y con la interpretación de las mismas. ¿A qué ocuparnos ahora en serio de lo que provoca en el lector actual un negativo cabeceo desde las primeras páginas, que en ningún punto le produce un efecto de evidencia? Admi-

tamos que los estudios históricos no están al alcance de todo el mundo y que se precisa cierta cantidad de paciencia y disciplina para entender las explicaciones de Wundt, tal como están en el libro. En vez de esto propongo el camino de un análisis *constructivo*. Pues no se trata ahora de criticar algunas interpretaciones sobre esas curvas, sino ahondar hasta las raíces de un credo científico que animó a una generación de investigadores y de comprender y analizar los últimos motivos de ese credo en el esquema de su jefe.

Hacemos constar, *en primer lugar,* que no fué una casualidad histórica, sino consecuencia de un programa secular en psicología, el que Wundt dirigiera la atención de los jóvenes investigadores de la expresión que se agrupaban en torno suyo, hacia el corazón y la respiración, y que comience su teoría sistemática de la expresión con los síntomas del pulso y la respiración. Porque si suponemos que Descartes tiene razón, podría llegar entonces un psicofísico moderno a la concepción de que los «procesos concomitantes de los estados anímicos», y entre éstos los procesos paralelos de los afectos, deben aprehenderse, por de pronto, de una manera metódica y con la mayor limpieza en el terreno de la intimidad corporal. Así ocurre, efectivamente, en Wundt, que la intimidad, de importancia vital, de la circulación sanguínea y la respiración, viene considerada como el dominio más central de la expresión. En torno a este círculo íntimo sitúa Wundt un segundo círculo que va ocupado por el aparato motor del rostro humano junto con los síntomas que de él se derivan. Y sólo en el tercero y más interior de estos círculos se agrupa esquemáticamente la pantomímica ligada a la tosca musculatura de los brazos, las piernas y el tronco. Mi afirmación estriba en que esa serie le parece natural y plausible a un cartesiano, sin necesidad de muchas explicaciones, porque éste considera al individuo hombre como un sistema cerrado y aislable científicamente, y porque en el análisis de la expresión procede de dentro a fuera.

Pero no es esto todo lo que cabe decir sobre esta construcción. Hacemos constar, *en segundo lugar,* que Wundt encuentra en el afecto mismo, tal como se patentiza a la «experiencia subjetiva», mediante un análisis fenomenológico, tres momentos (dimensiones) abstractos o componentes que se repiten en dos series; y cree que esta vivencia de los afectos se manifiesta con la citada membración al psicólogo en cuanto observador neutral. Cosa que acaece, como es natural, por las ventanas de los movimientos expresivos. De más trascendencia es para Wundt el esquema tridimensional de los llamados sentimientos simples: excitación-satisfacción, placer-desplacer, tensión-alivio. Y también juegan un

papel en la estructura de la teoría de la expresión los tres atributos variables: intensidad-cualidad-componentes representantivos de los afectos. En su concepción constituyen o «reflejan» los tres órganos del cuerpo citados (corazón y aparato respiratorio-rostro-musculatura del tronco y de las extremidades) la vivencia momentáneamente o en sus componentes «A los fenómenos de movimiento e inhibición que miden la fuerza de la emoción se unen regularmente (en otros pasajes se lee «siempre», de modo más consecuente), y de un modo inseparable, movimientos característicos de expresión que tienen un alcance limitado y en los que se *refleja la cualidad del afecto* (100). Notamos aún cierta finura en la pureza de los síntomas, dicho sea de paso. Así, por ejemplo, acerca de los «síntomas vasomotores de intensidad» se dice que «en todos los grados de la manifestación afectiva conservan el carácter de *síntomas de intensidad puros*, en oposición a la naturaleza, generalmente mixta, de los movimientos mímicos y pantomímicos» (96). Como en otra ocasión se cuenta que sólo las formas de tensión y alivio reflejan la vivencia de modo *inmediato*. (En la misma página.)

Prescindiendo de los retoques y limitaciones secundarios que se han hecho en el cuadro, piensa, pues, Wundt que lo aprehensible en la introspección, la vivencia del sujeto que la vive es accesible en sus componentes o de modo instantáneo a la mirada de un extraño en la imagen espejada de los fenómenos corporales acompañantes. No puedo precisar de dónde procede esta alegoría del espejo; en un terreno puramente lógico es, análogamente a la pareja alegoría de Leibniz, una expresión fácil para las subordinaciones del uno con el otro. Además, toda esta construcción de Wundt se halla, en el fondo, empapada de la idea *mónada*.

Sabemos ya cómo hay que encuadrar filosóficamente el principio científico-natural de la teoría de la expresión en la obra de Wundt sobre el lenguaje. Quizás convendría añadir una tercera observación, y es que Wundt ha superado en sus reflexiones fisiológicas el peregrino esquema conceptual cartesiano acerca del punto de residencia del alma, que puede aun verse con claridad en la psicología médica de Hermann Lotze; y merced a esto no plantea ya, como Johannes Müller, las preguntas de por qué y cómo el afecto de la cólera ha de poner en acción precisamente determinados haces del nervio facial, y por qué la alegría ha de poner en acción otros haces distintos. La alegoría del espejo que nos ofrece Wundt nos lleva a *consideraciones sistemáticas*, por lo menos en el terreno de los fenómenos vasomotores. En todo caso, se postula siempre un centro de los sentimientos en el cerebro, a partir del

cual se canalizan los procesos fisiológicos (inervaciones). De esto diremos todavía algo más adelante.

3. *Las tres zonas de la expresión. Abandono de la pantomímica. El origen de los gestos demostrativos de los dedos.*

La clasificación de los fenómenos expresivos en sistemas orgánicos o zonas del cuerpo es sencilla y aceptable; en el fondo se ha formulado siempre de acuerdo con los tres dominios que Wundt distingue: en el centro, el rostro con la *mímica* en sentido estricto; destacándose de éste quedan a un lado la musculatura del tronco y de los miembros con la *pantomímica*, y a otro, todo el sistema vegetativo o, para decirlo plásticamente, el dominio tributario del ministerio del interior. Wundt coloca este último al principio; ya veremos al final cómo este triple concierto se enmarca en una *teoría de acciones* dentro de la expresión. Así comprenderemos de un modo nuevo la esencia de los conocimientos empíricos del sistema de Wundt y cobrará éste el valor que le corresponde. Pero antes hemos de dejar hablar al mismo Wundt.

Leamos de nuevo el último capítulo en primer lugar, aunque es el más flojo—y tiene que serlo, según los supuestos de la teoría wundtiana. Porque, ¿cómo puede uno entender el hecho de la pantomímica si se aparta en orgullosa renuncia de todo lo que constituye en Engel la fuerza de su teoría? Engel estudia y describe al sujeto que se expresa en el marco de sus relaciones con las cosas y con los demás; en Wundt, por el contrario, se halla el hombre retraído como un Diógenes en su tonel, o se comporta como una mónada que se dice a sí misma: el mundo es mi representación. De aquí procede el título «manifestaciones de los afectos en la representación» al tratar sobre la pantomímica. ¿Cómo se va a manifestar Diógenes pantomímicamente? Un sector de la pantomímica nunca olvidado es, por ejemplo, el paso. Bien es verdad que la teoría sobre los valores expresivos del paso aguarda todavía hoy a alguien que con mano segura y mirada amplia la sitúe en un plano de paridad con las otras partes de la teoría de la expresión. Pero nunca se le ha olvidado, hasta ahora. Engel dice una vez lo siguiente (I, 98):

> «Tal es la correspondencia entre las ideas y el paso, que éste es unas veces perezoso y otras rápido, firme o de puntillas, uniforme o desigual.» «Y por ello cada situación peculiar de ánimo, cada movimiento íntimo y cada pasión tienen su paso distintivo, pu-

diéndose decir de todos los caracteres en general lo que la esposa de Hércules dice de Lico (Séneca: *Hércules furens,* acto II, escena 2.ª): *Qualis animo est, talis incessu.*»

Wundt olvida en su pantomímica el paso y asegura que el órgano pantomímico del hombre es, en sentido estricto, el brazo con la mano, cosa que, hoy por hoy, es infundada.

> «Así como a los unos (síntomas de la cualidad) corresponde el dominio de los músculos mímicos, corresponde a los otros (síntomas de la representación) el dominio de los músculos *pantomímicos,* en el sentido estricto de la palabra. Este concepto estricto abarca el sistema motor del brazo y de las manos. Otras partes del cuerpo, como la cabeza, el tronco, las piernas, se encuadran en la pantomímica sólo de una manera auxiliar» (126).

Esto parece extraño; mas se comprenderá un poco si nos damos cuenta de que Wundt, al escribir lo que hemos citado, no se refiere más que al «lenguaje de gestos» de los sordomudos. Y los síntomas pantomímicos de este idioma de gestos, de naturaleza simbólica, proceden, efectivamente, de las zonas del brazo y la mano. Una observación más hay que añadir: en la obra de Wundt sobre el lenguaje no encontramos ni una sílaba *sobre los gestos de teatro;* no le ha preocupado la escena, ni como objeto para su teoría, ni como fuente de hechos. Pero así no sólo se le ha escapado todo el momento dramático del lenguaje humano hablado, sino algo más, a favor de lo cual se utilizan y aclaran en el vivo y diario trato del *homo politicus sive socialis* los más fugaces fenómenos de la expresión (y justamente éstos con más finura). La atmósfera psíquica de cada situación de contacto y proceso sociales hállase unida, como es sabido, a un juego sutil (o burdo a las veces), en el que intervienen las réplicas y contrarréplicas de los órganos mímicos y pantomímicos de los participantes. Y ello constituye un lenguaje, en el sentido amplio de la palabra, lo mismo que el trato simbólico de los cartujos. Mas Wundt prescinde de todo esto de un modo tan absoluto, que se puede comprobar la correspondiente laguna no sólo en el capítulo sobre el idioma de los gestos, sino también cuando trata del lenguaje hablado, donde hubiera sido oportuno incluir el hecho que nos ocupa. Esta omisión es lo que, en último término, hace estériles las fragmentarias explicaciones de Wundt acerca de la pantomímica. Los hechos se adelantan y ofrecen como tales cuando el sis-

temático pasa revista a los «formas capitales de los movimientos pantomímicos». Pero muy poco logra pasar de la defensa que Wundt ofrece contra todo lo que él cree «consideraciones práctico-estéticas sin ninguna utilidad» (127). En este pasaje cita de nuevo a Engel, lo que demuestra que le seguía; pero, aparte de la distinción entre los gestos demostrativos y los pictóricos, nada halló que le llamara la atención. La simiente de la demostración en la fantasía que Wundt ha encontrado allí ha germinado en seguida en él:

> «De hecho salta en seguida a la vista la relación de estos movimientos con los objetos del mundo exterior cicundante y al cual van referidas todas nuestras representaciones. Desde la época más remota en la evolución del hombre actúan los brazos y manos como órganos con los que se cogen y dominan los objetos. Pero desde este empleo, primitivo evidentemente, de órganos aprehensores, en el que el hombre no se diferencia de los actos análogos del animal vecino más que gradual, no esencialmente—lleva una de esas transformaciones graduales, que al principio son de naturaleza escuetamente regresiva, formando empero, con sus efectos, elementos importantes de una progresiva evolución, a la primera y más primitiva forma de movimientos pantomímicos: los *gestos demostrativos*. Considerada en el plano genético, no es otra cosa que un movimiento aprehensor *debilitado hasta convertirse en mera indicación*» (129; el subrayado es mío).

Esta derivación de los gestos de los dedos a partir del movimiento aprehensor, no ha sido Wundt el primero en hacerla; pero su objetividad en esta materia es la única aportación positiva de sus explicaciones sobre la pantomímica. Todo lo demás se reduce a un autodiálogo de Diógenes en su tonel con sus propios pensamientos.

4. *Mímica de la boca; las reacciones primarias del gusto.*

Observaciones más valiosas hemos de reseñar sobre la zona expresiva del rostro humano y de los síntomas que producen; de la *mímica*, pues, en el sentido específico de la palabra. Utilizaba y apreciaba Wundt el diccionario de Piderit y en muchos pasajes intervino éste, fomentando su investigación. Analiza con más finura y perfección que Piderit los síntomas del contorno de la boca. De acuerdo con su esquema polar

conoce Piderit tan sólo dos contrapuestas expresiones del gusto: el rasgo *amargo* y el *dulce.* Wundt añade un tercer rasgo: el ácido, y expone la materia tal como hasta hoy suele hacerse, después de las observaciones que Kussmaul efectuó sobre niños recién nacidos. Quiero aprovechar la ocasión para hacer algunas reflexiones sistemáticas.

Nada esencial cabe añadir a la sencilla descripción de las reacciones gustativas primitivas, tal como Kussmaul, Genzmer y Preyer las han recogido en recién nacidos. Se encontraron en éstos, como es general en los recién nacidos, reacciones difusas e inespecíficas; pero de éstas se destacaban con bastante claridad una réplica positiva y dos negativas a los estímulos. La reacción positiva tiende a la asimilación del líquido gustado al mamar o tragar; ésta la podemos obtener con la mayor claridad mediante alimentos dulces. Las dos reacciones negativas tienden a la no asimilación y se distinguen en que los alimentos amargos pueden provocar un vómito característico, mientras que los alimentos de gusto suficientemente ácido, en cambio, pueden quedar depositados en la boca; pero antes de llegar a la garganta son expulsados, no mediante el vómito, sino por el cierre o estrujamiento de la lengua contra el paladar, o bien fluyen fuera de la boca al contraerse ésta en el sentido de su anchura (3).

Esta es, a mi parecer, la explicación que hay que darse para «comprender» de un modo biológico lo observado. Pues se trata de una explicación, de una interpretación biológica, a la que ninguno puede escapar. La que se propone aquí tiene la ventaja de indicar con claridad para lo que sirve el proceso. Y a partir de aquí puede seguir especulando quien esté en condiciones para ello y responder a las preguntas *técnico-reactivas* de por qué los tres puntos de prueba para el alimento, es decir, las yemas gustativas de lo dulce, ácido y amargo, se encuentran en su puesto justo, las unas en la punta de la lengua, las otras en los bordes laterales y las terceras en la raíz de la lengua; o puede hacerse también la ulterior pregunta de por qué el organismo realiza la selección de los alimentos que llegan a la boca. Pero el investigador de la expresión cede estas respuestas, preferentemente, a los fisiólogos.

Con esto nos hemos adelantado algo a Wundt, porque él ni ve con claridad la diferencia técnica de la dos reacciones negativas ni se decide

(3) Si he entendido bien los datos objetivos de los trabajos de A. Eckstein *(Zt. f. Kinderheilkunde,* 45, 1927) y K. Jensen *(Genetic Psychology Monographs,* 12, 1932), demuestran que la reacción a los alimentos de intensa acidez es posterior a las otras dos; es superfluo hablar aquí más a fondo de los meticulosos resultados a que llegan ambos trabajos.

a una interpretación teleológica e inequívoca. En todo caso se hallaba en el camino de ésta, al hacer constar que «no puede desconocerse la relación teleológica de estos movimientos con los estímulos del gusto» (pág. 105) (4).

5. *La evolución del reflejo gustativo hasta el gesto degustador: su traducción. Interpretación de los hechos en la teoría de la acción.*

Hasta aquí hemos tratado tan sólo de la descripción de las reacciones gustativas en el lactante humano. También en los adultos encontramos, en algunas circunstancias, desarrolladas de un modo perfecto esas reacciones, al gustar un líquido por modo de prueba; especialmente las dos reacciones negativas al resultar un líquido o un manjar insoportablemente ácido o amargo. Al tratarse de una degustación real aparecen en torno a la boca y en el juego muscular los rasgos que los artistas de todos los tiempos han plasmado y que, vulgarmente, se han puesto siempre en relación con las impresiones de sabor. De acuerdo con nuestros análisis hemos de interpretar esos rasgos como acciones parciales, síntomas iniciales o pálidos esquemas de los movimientos de referencia que el órgano de la boca toma con respecto a las pruebas degustadoras del alimento.

Si es el caso de fenómenos degustadores *efectivos*—y bien pudieran ser éstos, de acuerdo con su situación respectiva, un regustar en el recuerdo o un pregustar en la espera—, no nos causarán ya hoy extrañeza los descubrimientos que sobre el hombre se hagan, teniendo en cuenta el inventario de los reflexólogos del círculo de Pavlov, desconocido aún para los contemporáneos de Wundt. Es también esencial aquí que la sutil correspondencia específica de las glándulas salivares y digestivas muestra síndromes *musculares* de degustación, aparte de cómo vayan acopladas en particular las reacciones glandulares con las musculares. Pero aquí el psicólogo está llamado a reflexionar en su propio sector, pues se comprueba que pueden encontrarse también esas

(4) Añadamos que también Darwin se hallaba por este camino. Sólo que su concepción no es tan fina, y piensa en el vómito; por ser de importancia vital alejar del estómago los alimentos no digeribles, provocan el ahogo y el vómito los sabores "repulsivos" y aun los olores "repulsivos". Muchos rasgos de la boca en el horror y la repugnancia, y otros gestos, son débiles reacciones de esa índole o elementos suyos. (V. especialmente página 265.)

reacciones musculares en situaciones en que no aparece, por lo menos muy manifiesta, la efectiva degustación.

Wundt ha fijado del modo siguiente el hecho a explicar:

> «Todos estos reflejos del gusto reciben su sentido de movimientos expresivos mímicos, porque se manifiestan en todas las impresiones posibles de placer o deplacer, las cuales no guardan ninguna relación con el sentido del gusto, lo mismo que en las vivencias representadas tan sólo con un parecido carácter emocional. Así, la expresión «dulce» de la boca indica cualquier temple anímico agradable o alegre; la expresión «amarga» acompaña a todos los posibles sentimientos desagradables. La expresión «ácida» no puede precisarse de modo tan inequívoco, pues a su peculiar coloración emocional contribuyen siempre, de una parte, la intensidad de la excitación, y de otra, los movimientos mímicos acompañantes. Esto resulta ya del hecho de que los movimientos opuestos de la risa y el lloro (que expresan, en general, sentimientos intensos de placer y disgusto) dejan ver la misma abertura de la boca producida por los estímulos ácidos del gusto. El rostro riente y el llorón no se distinguen, o lo hacen en un grado apenas apreciable, por la mímica de la boca» (106 y ss.).

No era necesaria la referencia a la risa y el lloro para mostrar con claridad que se discuten aquí hechos esencialmente humanos. Otros no han puesto en relación los síntomas bocales de la risa y el lloro, como Piderit y Wundt con las reacciones gustativas, sino con el proceso respiratorio, por ejemplo, y con los gestos de la voz. Lo que también tiene sus razones. Pero, aun separándolos, quedan siempre suficientes cosas de importancia. La investigación de la etimología mímica se halla aquí ante una de sus tareas más importantes, que nadie hasta hoy mejor que Wundt supo formular. En el fondo se trata de aportar una demostración fisiológica o psicológica a la sabiduría popular que denomina amargo la expresión y lo expresado en la pena del alma, como igualmente caracteriza de dulce la expresión y lo expresado en la alegría.

Wundt percibe en seguida el hecho en toda su amplitud y sabe que, en principio, debe plantearse la misma pregunta que se manifiesta en el par de palabras «dulce» y «amargo», respecto a todas las llamadas metáforas sensibles del idioma. No le satisface que se hable de «traducir» un nombre del terreno de las impresiones sensibles a las representaciones hipotéticamente no sensibles («según la expresión general»),

ni tampoco el término «analogía» que muchos lingüistas adoptan en un sentido indefinido. Claro está que hay abundancia de metáforas que tienen origen arbitrario y accesorio; pero nos remiten, según Wundt, a un terreno de coincidencias «sentidas de modo inmediato» que debemos demostrar. Tal es la tesis de partida; y en pocas páginas esboza Wundt, apoyándose en ella, una «teoría de los movimientos mímicos expresivos», rica en ideas, aunque no muy homogénea. El historiador es libre de subrayar y dar de lado lo que quiera; pero se ha de guardar muy bien de menospreciar o pasar por alto el pensamiento de Wundt, en virtud de una ideología muy de nuestro tiempo y a la que nadie apenas puede hoy escapar y que muestra aversión a la terminología de los psicólogos asociacionistas, dentro de los cuales figura Wundt.

Wundt no rechaza de plano la inminente construcción de un sensualismo primitivo, pero la deja en un segundo término:

> «Por esto, hay efectivamente, en la *expresión* gustativa de lo dulce, amargo y ácido, en nuestra conciencia, algo de la misma *impresión* gustativa. Pero, a la vez, la propia sensación gustativa retrocede ante la sensación táctil que va asociada con ella. Con esta salvedad las expresiones «dulce alegría», «amarga pena» y otras por el estilo no tienen un sentido metafórico, sino real y sensible» (119).

Entra, pues, en primer plano, como se ve, el «sentido del tacto», o, con más exactitud, la cenestesia. Quien ajuste hoy un poco lo que Wundt quiere decir con esto y lo adapte a la idea moderna que nos ofrecieron los estudios reactivos de los behavioristas, lleva a cabo como historiador algo que, en modo alguno, se le podrá impedir. Selecciona de un esquema anterior lo que ha durado posteriormente y abandona lo que no se ha conservado, lo que se hallaba demasiado ligado a su tiempo. Claro está que Wundt es y continuará siendo lo que en el terreno de su principio psicofísico es, a saber: un analítico de las vivencias y, por cierto, de orientación sensualista. Lo que a él le impone como un pilar de su teoría es que el sujeto productor de los rasgos amargo, ácido y dulce *percibe* sus propias acciones musculares y que, asociado a estas formas de movimiento así percibidas, «siente» *muy débil e indistintamente* también algo de las impresiones gustativas correspondientes. Quien lo quiera, puede disputar con él en este asunto. Pero lo indiscutible es que Wundt puso el dedo en la llaga del proceso muscular y trató de coordinar ese proceso muscular a la sensación de los

sabores—apareciendo así aquél en la conexión objetiva, no después de ésta en el orden del tiempo, sino antes, o, por lo menos, en un plano de paridad.

Quien propugne la *teoría activista* de la expresión ha de tomar nota de esto, mostrándose conforme y considerar a Wundt como un aliado. Pues la descripción de todo el inventario que propondría el primero —muy próxima a las actas behavioristas—es del siguiente tenor: El recién nacido y el adulto reaccionan, en situaciones de prueba degustadora, de tres modos distintos frente a los alimentos dulces, insoportablemente ácidos o amargos. Y además: Aunque la interpretación del saber popular, de los artistas plásticos y de los lexicógrafos mímicos como Piderit y Wundt no hayan llegado hasta aquí, aparecen en determinadas clases de situaciones vitales X y Z, que no implican degustaciones reales, *síntomas inciales o momento del desarrollo* en torno a la boca de los adultos, momentos y síntomas que se encuadran en esas mismas reacciones; precisamente aquellas que en los momentos fecundos se han aceptado y determinado como rasgos amargo, ácido y dulce. ¿Por qué? Al llegar a esta reflexión cree Wundt que los movimientos de referencia de que hablamos y que se dirigen a lo que se ofrece al organismo como alimento, son de fundamental importancia para la vida, y por ello han de presentarse ya en el pequeño inventario de las reacciones capitales de los recién nacidos. Más adelante escribe:

> «Cuando se desarrolla una situación anímica nueva y más complicada que muestra afinidades en su cualidad de placer o desplacer con otra anterior y más sencilla, se evoca ésta por asociación y con ella se originan también, naturalmente, los movimientos expresivos físicos que con ella estaban unidos» (117).

No nos aventuremos, al objeto de traducir esto, en la pregunta de si el desarrollo de la vivencia en la infancia se halla descrito o no de un modo justo y suficiente con la fórmula: «De lo sencillo a lo compuesto»; limitémonos a subrayar la idea de las *nuevas* situaciones a las que responden siempre todos los organismos, por de pronto, con medios reactivos ya existentes antes. Tal es la idea nuclear de la teoría de la apercepción en Herbart, que merece todavía hoy ser apreciada. No nos interesa aquí lo que ocurre en los casos en que dificultades de la situación sobrepasan a la capacidad de rendimiento de los viejos medios reactivos. Pero sí el extraño hecho de que el sistema de los movimientos de referencia—que madura muy pronto—hacia el alimento ofrecido

responde de una manera muy conservadora y a la vez impertinente también cuando no ha sido motivado directamente. Nadie se extraña demasiado de que el lactante se comporte en los primeros estadios de la aprehensión manual como si fuera la boca el objeto de referencia que ha de decidir sobre la asimilación de todo objeto aprehendido.

¿Tenemos o no tenemos que admirarnos de que el viejo sistema de los movimientos de referencia al alimento ofrecido salude a lo largo de toda la vida, si no a todo, a mucho de lo que al hombre le interesa, positiva o negativamente, a su manera? Lo de «a su manera» se ha de entender por analogía con el hecho de las energías específicas de los sentidos. El ojo no puede responder (como acostumbra a decirse en la terminología de Wundt) a un estímulo sensorial más que con su propia modalidad de impresión, y lo mismo pasa con el oído y con los otros órganos de los sentidos. Cierto que en nuestro caso se trata de otro género de «respuesta» más complicado; pero existe, al parecer, también para esta clase de respuestas una ley de modalidad o categorías. Y la modalidad de las respuestas de la boca se halla circunscrita por los rasgos de dulce, ácido, amargo. Y queda siempre la pregunta de por qué tiene la palabra, con tanta frecuencia, ese sistema de movimientos de referencia precisamente.

Lo dicho por mí aquí no se encuentra en Wundt ciertamente con las mismas palabras, pero sí la idea y el sentido de ello; y quien traduzca concienzudamente los pensamientos de Wundt del lenguaje psicológico de la vivencia a otro distinto—en este caso el lenguaje de la teoría de la acción—habrá de leer así lo que últimamente hemos apuntado.

6. *Los síntomas de la tensión en el rostro. Olvido de la mirada y la abertura de los párpados.*

La segunda zona parcial de la expresión en el rostro del hombre está constituída por las regiones correspondientes de los ojos y la frente. Pues los movimientos de la epidermis frontal apoyan, en primer término, el cierre y la abertura de los párpados y su efecto visible, que es el entrecejo con sus formas típicas, la adscriben fundadamente los sintomatólogos al grupo de la mirada y la hendidura de los párpados.

Observemos de paso que los pocos rasgos accesorios de la nariz vienen siendo tratados habitualmente por todos los sistemas en una parte cualquiera y muy de lado. Wundt procede de un modo algo di-

verso, al ofrecer algunas consideraciones propias sobre la causa de la pobreza de síntomas nasales. La vena sensualista de su pensamiento le dicta el siguiente principio: «Debido al gran número de cualidades olfativas y visuales, no puede haber con ellas formas expresivas de caracteres rigorosos», como en el caso de las cualidades gustativas que son más simples, sino, a lo más una diferenciación de aquéllas con arreglo al lema de «impresiones que el órgano sensorial busca e impresiones que este órgano evita» (119 y ss.).

Cabría repetir a este propósito, con algunas modificaciones, nuestra crítica sobre el esquema polar de Piderit, construído a base de impresiones armónicas e inarmónicas, según su materia sensorial (véase capítulo V). La idea de «la búsqueda y la defensa» basta por completo, como ya hemos indicado, para construir el sistema de las reacciones gustativas, siempre que aquella idea se entienda de un modo justo, *biológicamente,* pero no al estilo *impresionista.*

Si se quiere extremar el absurdo—en una consideración puramente sensualista—de defenderse de los sabores y olores insoportables *en cuanto tales,* basta con imaginarse privado al viviente de la susceptibilidad para los hedores y sabores repulsivos. Ello es muy posible en la estructura de un Estado moderno con su amplia vigilancia policíaca *(química)* sobre los alimentos, pero no sin esta vigilancia, con el simple progreso de la organización biológica de los vivientes. Lo que puede evitar el organismo que respira y busca su alimento no son las impresiones sensoriales, sino los cuerpos en donde aquéllas se originan. Resulta algo extraño a un teórico actual hallar motivo para hacer estas triviales observaciones; pero se las encuentra, efectivamente, siempre en los psicólogos de orientación impresionista. Por lo tanto, damos de lado como historiadores la citada consideración; el error en ella no estriba en la respuesta que cabría dar, sino en el planteamiento de la misma pregunta de donde se origina aquella observación.

Vengamos ahora a los síntomas del ojo. Un hombre como Wundt no desconoce, claro está, la importancia de los movimientos expresivos que aparecen en la zona parcial del contorno de los ojos; pero les da cabida en su sistema de un modo muy original. Wundt estudia el rostro en busca de síntomas de tensión y alivio, encontrándolos del modo más característico en los músculos de las mejillas y en torno a los ojos. Pero los grados de la tensión y su paralelo: los del alivio o aflojamiento son esencialmente auténticos rasgos de relieve fisonómico, sobre todo cuando se conservan por largo tiempo. Y por ello Wundt se convierte en este pasaje (la única vez que ocurre en su exposición) en

un fisónomo—tomando la palabra en el sentido de Piderit. Los ejemplos y descripciones de Wundt parten de una posición intermedia entre dos extremos. Nos encontramos ante una cara de luna llena, sin una arruga y bien acolchonada, que pertenece a un pícnico con su gorro de dormir y que, al natural, debía tener buena dosis de color en las mejillas y abundantes reservas grasas; según Wundt, ilustra este ejemplo «una tensión de tonicidad mediocre en los músculos de las mejillas, como nota evidente de *constante satisfacción*, sobre todo cuando se agrega una débil tonicidad de los músculos de la boca y los ojos» (111). Llama a su modelo el «satisfecho», y lo es en el sentido literal de la palabra, como en el metafórico. Nada hay que objetar a los dos diagnósticos, a no ser la duda de si, caso de que no existiera la gorra de dormir ni el acolchado graso, podrían efectuarse esos diagnósticos con la misma seguridad, apoyándose tan sólo en la única nota de la «tensión de mediocre tonicidad»

De seguro sería insuficiente interpretar, desde ese punto de vista, los otros ejemplos que siguen y que deben ilustrar los dos casos extremos: extrema tensión y extremo alivio. En la tensión extrema hallamos: altanería, desprecio, dolor; y en el alivio o apaciguamiento hallamos la pasividad patológica de un imbécil, miedo, cuitas y angustia. Ahora bien: Wundt no afirma que todo esto puedan expresarlo los grados y divisiones de la tensión, sino que aduce con profusión elementos especificativos que proceden de otros dominios muy diversos; el que ahonde ingenuamente estos ejemplos podría añadir muchas más notas complementarias de ese tipo. Y justamente la pregunta es si estas otras notas no son tan decisivas como el grado de la tonicidad, o lo son aún más para la expresión total. El pintor puede amontonar atributos, pero el teórico de la expresión tiene que aislar cuando aparece en el caso la valencia de un momento abstracto como la tensión o el alivio (5).

Concedemos que Wundt ha enfocado los hechos desde un lado al que los demás han concedido escasa importancia; el momento puro de la tensión tiene seguramente una alta valencia expresiva y merece trato especial. Mas por ello no tiene que olvidar el sintomatólogo que explora la zona de los ojos algo de igual importancia, quiero decir las valencias expresivas de la mirada y de la hendedura de los párpados. Piderit y nuevamente Lersch las han acogido en su diccionario e interpretado

(5) Esto lo ha reconocido especialmente Piderit con claridad, elevándolo a primera regla en el esbozo de sus figuras ilustrativas; las figuras expresivas de Piderit son mucho mejores que las de Wundt.

meticulosamente. Resulta extraño que Wundt tenga para ellas escasas palabras, aparte de su análisis como tensión; pero quizás no es tan extraño esto. Pues se deduce consecuentemente del olvido sistemático que tiene para todo lo encuadrado en el capítulo de los *movimientos de referencia.* La mirada manifiesta, antes que nada, una referencia del que mira, y la forma de la hendedura de los párpados, nos ofrece, de modo complementario, sutilezas sobre el carácter activo de la mirada. En Piderit (con más fineza en Lersch) podemos leer, a grandes rasgos, cosas muy instructivas a este respecto. El olvido de Wundt en este terreno, paralelamente al olvido del «paso» en la pantomímica, se debe, en último término, a su punto de vista demasiado teórico en los hechos de la expresión. Un Diógenes en su tonel, un retraído en sí mismo, el hombre puramente individualista ha de afirmar, consecuentemente, en todo caso: «El mundo es mi representación.» Y, por lo menos, de un modo primario, nada manifiesta, que sea inderivable, con movimientos de referencia en general y con miradas en particular, dirigidas a las cosas y los copartícipes.

7. *La zona vasomotora: Crítica y nuevo planteamiento del problema. Postulados de Wundt; sus análisis llevan a temas insolubles. Un principio neurológico moderno. Comparación de lo viejo con lo nuevo. Teoría de la acción frente a la concepción de la mónada.*

La zona expresiva del sistema circulatorio y respiratorio, de la que nosotros tratamos en último lugar, ocupa el primero en Wundt. Los críticos modernos aducen lo que Wundt ha escrito sobre este tema, preferentemente como ejemplo de lo que se ha superado ya, de algo en lo que ya nadie cree. La construcción teórica de los afectos y temples con sentimientos elementales se halla ya superada y recusada, como lo está también, hallándose sustituída por otra mejor, la extraña concepción de que el proceso expresivo vasomotor y respiratorio refleja, en primer término, la «intensidad» de los afectos y otras cosas por el estilo. ¿Está, pues, obligado el historiador a construir otra vez con limpieza y finura ese «castillo de naipes» para el museo y abandonarlo después? Me parece que se ha hecho ya demasiado esta suerte de crítica—justificada sin duda (6)—. Y lo que me atrae es concebir el tema de un modo algo distinto.

(6) En este sentido ha escrito una crítica W. H. von Wyss, con mucho



Pruebas documentales hay de que Wundt debió de sentir los tres campos que aparecen en su exposición independientes de su última construcción psicofísica, como dominios parciales naturales de la expresión, y que en ese triple dominio parcial—según nuestra cuenta—se esforzó por hacer fecundos los interesantes resultados de la fisiología contemporánea del corazón y la respiración, por ejemplo, los descubrimientos de Engelmann para la teoría de la expresión. ¿Qué pasaría si nos pusiéramos a repensar con Wundt esos resultados? Tal vez con este procedimiento inmanente llegáramos, dentro de su esquema, a pasajes en que podría y debería decirse: Las regulaciones del organismo no siguen, efectivamente, el curso que tú por ahora te imaginas para ellas. El conocimiento de tareas constructoras técnicamente insolubles no es exclusiva del inventor de máquinas; puede ser también muy importante y fructífera, de vez en cuando, para el biólogo. Después de Wundt se han hecho descubrimientos que él no podía presentir; y se plantea la pregunta de si alguno de estos nuevos descubrimientos se adapta con más o menos exactitud a los deficientes pasajes y a las fallas de su esquema, mientras que otras cosas de este esquema no han envejecido aún.

El que reflexione sobre las regulaciones psicofísicas del organismo de un modo sistemático y desde un punto de vista superior, tal como necesita hacerlo para sus fines el teórico de la expresión, necesita un esquema. Un primer esquema apreciable lo construyó el magnífico iniciador de la neurología sistemática: Charles Bell, y en nuestros días trabajan muchos en otro esquema más detallado. Me refiero, a modo de ejemplo, al grupo de investigadores en torno a W. R. Hess, que se esfuerzan con rigor y éxito sobre lo que tanta falta le hace saber a un teórico de la expresión. También Wundt disponía de un esquema. ¿Cómo se relacionan los tres?

Formula Wundt dos *postulados* partiendo del análisis vivencial de los sentimientos y emociones sobre el aparato nervioso que provee a la inervación de los movimientos expresivos. No nos interesamos, provi-

detalle en "Vegetative Reaktionen bei psychichen Vorgänger", *Schweiz Arch. f. Neurl.*, 19 (1926), y en *Handb. der normalen und pathologischen Psychologie*, 16, II, 2; más brevemente, en el excelente libro *Körperlich-seelische Zusammenhänge in Gesundheit and Krankheit*, 1931, pág. 60. También E. G. Boring, que trata de Wundt con mucho detalle en su historia de la Psicología experimental, rechaza como equivocados todos los estudios sobre el pulso y la respiración, juntamente con la teoría de Wundt sobre los sentimientos, que iría en su apoyo (339).

sionalmente, por el primer postulado que concluye del carácter unitario de la emoción vivida a un «centro emocional superior» y situado en la meninge cerebral. Pasamos al segundo, que, de la cualidad formal de la polaridad en el terreno de los sentimientos, deduce un antagonismo en el dominio de las inervaciones. Una vez descubierto este antagonismo sigue éste su marcha, y es llamado por los fisiólogos excitación e inhibición. A este respecto ofrece la inervación cerebral los datos más claros (64). Se explica el doble aprovisionamiento del corazón con fibras nerviosas del simpático y el vago, el esquema de los efectos finales extrañamente cruzados cuando se excita el uno o el otro de los nervios cardíacos (vago-inhibición, simpático-aceleramiento del latido cardíaco), el hecho del influjo normal del nervio vago: su excitación llamada tónica y, por fin, el papel que juegan los núcleos nerviosos existentes en el corazón mismo. Luego se afirma de un modo general sobre las inervaciones de toda la zona expresiva:

> «Tomemos como punto de partida neutral un grado intermedio de tonicidad, correspondiente a la vez al nivel de indiferencia de los sentimientos. A partir de aquí puede acaecer *de cuatro modos* una variación de la inervación: en primer lugar, como elevación constante de la tonicidad; segundo, como disminución de la misma; tercero, como contracción transitoria, y cuarto, como repentina inhibición de excitaciones tónicas. Si se piensa que estas cuatro inervaciones se combinan del modo más diverso y se extienden a un gran número de grupos musculares, tendremos una débil idea de la complicación imprevisible de los procesos centrales que fundamentan cada uno de los movimientos expresivos» (68).

La musculatura mímica del rostro está inervada por el nervio facial; y después de los descubrimientos de Duchenne sabemos que hay una distribución de impulsos de tan alta diferenciación que unas veces se excita sólo un haz fibroso de un músculo anatómico homogéneo y otras, en cambio, se excitan a la vez músculos muy alejados entre sí. Dicho brevemente:

> «Si pensamos que toda esta abundancia de excitaciones, en parte tónicas y en parte transitorias, junto con los fenómenos de inhibición que acompañan a algunos afectos, hubiera de estar distribuída y graduada voluntariamente, entonces la expresión más sencilla de un afecto exigiría una colaboración de numerosas fuer-

> zas aisladas, obedientes todas ellas a una voluntad dominante. La comparación que aquí a lo sumo cabría es la ejecución de una sinfonía de complicada estructura contrapuntística por parte de una orquesta experimentada» (69; el subrayado es mío).

El profano en estas materias tiene que hacer alto aquí y preguntar ingenuamente: Pero ¿a qué viene todo ese concierto de la «orquesta experimentada»? Según el único axioma de la teoría de Wundt, un solo afecto refleja todo ese concierto, y, naturalmente, sin éste no se daría tampoco el afecto, o por lo menos no sería completamente lo que es, a saber: unas veces la ola vivencial de angustia, y otras una ola de alegría desbordada. Una vez que pase esa ola aparece también alejado, o por lo menos en calma, el mar de la vivencia, y con él su espejo visible: la zona expresiva del cuerpo entero, del rostro, del corazón y del aparato respiratorio. Todo esto, ¿para qué? Esta teoría sobre los procesos suena como una descripción de un sector del orden vital, propio de un ser dotado de pensamiento y sentimiento, el cual puede comportarse ingenuamente como los célebres lirios del campo y los pájaros del cielo, que no siembran ni cosechan. Pero el hombre hace ambas cosas; la pregunta es si esos llamados movimientos expresivos no se han de comprender en último término desde el punto de vista de las exigencias que la conducta práctica plantea. Bell adscribe los movimientos mímicos, si bien de un modo muy primitivo, al sistema respiratorio, y los modernos han insertado las variaciones de la actividad cardíaca y respiratoria, que se manifiestan en las emociones, dentro de un amplio sistema de regulaciones que hacen posible la conducta práctica del animal o que al menos la apoyan.

Séanos permitido estampar a continuación la clara y característica exposición del modelo de W. R. Hess y de sus colaboradores, que tomo del libro de Von Wyss; se conciben a especie de tres *ministerios*, que se encargan de la dirección del proceso en el viviente en acción:

> «El *simpático* es un servidor del sistema animal, en el que hace aumentar aquellos rendimientos funcionales y orgánicos, cuyos elementos se precisan al aumentar los rendimientos de todo el individuo y, por lo tanto, del sistema animal. En especial se refiere esto a las funciones de la respiración y de la circulación sanguínea. Con la excitación del simpático aumenta la respiración, se acelera y fortalece la actividad del corazón, aumenta también la presión sanguínea y con ello llega más sangre a la musculatura en trabajo

y al sistema nervioso central, a costa de los otros órganos, por ejemplo del intestino, haciéndose notar en el estómago y el canal intestinal el efecto inhibidor del influjo del simpático, al ser paralizados los movimientos del canal digestivo y la secreción de los jugos digestivos. Esto rige en todo rendimiento elevado del conjunto del organismo, pero de una manera especial en los estados de excitación psíquica y en las emociones, como ha comprobado Cannon (7). Este último ha demostrado con numerosos experimentos que los llamados efectos del simpático están apoyados y aumentados por la secreción de una hormona, la adredalina, segregada por las cápsulas suprarrenales, cuya hormona, al disolverse en la sangre, actúa del mismo modo que la excitación del simpático, generalizando los efectos de éste.

En oposición a esto se halla la función del *parasimpático*, que representa frente al todo los intereses de las partes; ahorra fuerzas y repone nuevamente las gastadas; por ejemplo, bajo su influjo se inhiben la respiración y circulación. Cuando aumenta la actividad cardíaca, actúa el nervio vago de freno y descarga la función circulatoria en conjunto. Además, el parasimpático ayuda a los procesos digestivos, pues bajo su influjo están la segregación de los jugos digestivos y la regulación de los movimientos intestinales. También facilita los procesos secretores, pues domina la actividad de los riñones y la limpieza del intestino.

Partiendo de la idea de que los conceptos morfológicos, «simpático y parasimpático», corresponden, si bien en general, a los principios que aquí hemos descrito sobre el funcionalismo de estas dos ramas del sistema nervioso vegetativo, y de que se trata de conceptos puramente anatómicos, ha hablado Hess, para dar especial relieve al carácter funcional de su concepción, de un principio *ergotropo*—dirigido al rendimiento y relativo al sistema nervioso vegetativo (efecto del simpático)—y de otro principio *histrotopo* (acción del vago o parasimpático)—dirigido a la restitución, a la descarga de los tejidos. El concepto del antagonismo de ambos sistemas no puede, como ha explicado últimamente Hess, aceptarse en el sentido de que, bajo ciertas condiciones fisiológicas, exista un sobrepeso de un sistema sobre el otro, sino que se trata más bien de una interferencia o compensación, en la que cada

(7) Cannon: *Bodily changes in pain, hunger, fear and rage.* New York and London, 1920 y 1915.



uno de los dos sistemas cumple su misión» (16 y ss.; el subrayado es mío).

¿En qué estriba, pues, la diferencia de los dos esquemas conceptuales anteriores, por lo que hace a la expresión? Cada uno de ellos parece apoyarse de modo distinto en la experiencia científica; por lo menos si tomamos al principio en serio los postulados de Wundt. Pero ¿es que debemos tomarles en serio? La prematura coordinación de la polaridad sentimental a la excitación e inhibición era una hipótesis de la investigación que podía demostrarse como paso logrado solamente después del logro de este atrevido adelanto. En mi opinión, tenemos que abandonar hoy los dos postulados. Porque también el primero ha quedado sin apoyo al haberse abandonado la idea de las localizaciones cerebrales; la moderna teoría sobre la afasia y los experimentos sobre animales de Lashley han demostrado la inadmisibilidad de localizaciones al estilo del centro unitario de sentimientos y apercepción, en que Wundt cree. Si hemos de admitir centros cerebrales, que son los más importantes para la dirección de la vida afectiva y de la expresión, habríamos de buscarles en la zona media del cerebro, en el tálamo óptico, pero no en la gran meninge cerebral.

¿Qué nos queda entonces? El dominio de las regulaciones orgánicas se ha hecho más amplio en el esquema de la fisiología moderna de lo que Wundt y sus contemporáneos presumían; pero casi más importante es que los procesos de la intimidad corporal de que se trata se han hecho corresponder en una relación plena de sentido con los procesos exteriores, con lo que puede verse en el individuo que *obra*. La palabra clave de la teoría de Wundt se llama vivencia, mas la palabra clave del esquema moderno se llama acción. Un hombre que no se abandone constantemente a la contemplación trabaja con dureza y perseverancia. Su reflexión y aspiración se hallan dirigidas al hecho que se ha de realizar, a la obra por hacer, y su organismo se hallará dirigido por el ministerio del exterior, es decir, por el «sistema animal» de la medula espinal y el cerebro, al que Bell se refiere ya cuando describe la «original class» de los enlaces nerviosos. El esquema moderno describe particularmente lo que acaece entretanto en los negociados de los otros sectores relativamente autónomos. En todo caso ocurren muchas cosas que ayudan y apoyan las acciones hacia fuera y las hacen posibles a la larga, a fin de obtener los mayores rendimientos. Léanse de nuevo las cifras que hemos dado en la página 78 referentes a la provisión de sangre de los músculos empeñados en un trabajo duro.

Intentó Wundt enfocar sobre el afecto los fenómenos de la variable actividad cardíaca y respiratoria, queriéndolos hacer visibles desde el afecto. El esquema moderno intenta hacerlos comprensibles y claros desde la acción y a partir de la exigencias que la acción plantea a los negociados de los *ministerios del interior*. No hay duda de que el esquema moderno tiene un fundamento científico más seguro y amplio. Pero no por ello se ha dicho ya que el otro esquema haya de considerarse como liquidado para siempre, bien que por ahora quede en un segundo plano. Más probable es lo contrario, es decir, que habrá de admitirse en una nueva redacción, acaso del modo como Cannon la ha iniciado. En la escala en que esto ocurra no nos aparecerán ya los afectos como las olas en el mar (o como decían los estoicos, *perturbationes animi*, es decir, remolinos perturbadores en una vida por otra parte razonablemente orientada), sino que aparecerán insertos en las regulaciones biológicas.

El esquema de Wundt, ya en su comienzo, lleva al teórico reflexivo hacia una rendición de cuentas sin posibilidad de éxito. Un analítico juicioso tiene que cruzarse de brazos, siempre y cuando el rendimiento a efectuar exige la complejidad comparable a la ejecución de una «obra sinfónica». Es muy posible que esto fuera muy difícil, no sólo a un analítico, sino también al organismo, pues en el aparato de más complicación técnica hay siempre límites de rendimiento. Así, por ejemplo, puede verse que la inserción de las regulaciones secretorias, sobre las que iniciaron una primera mirada las investigaciones de Cannon significa un alivio para las regulaciones nerviosas. Acaso fuera también enorme para el mismo aparato nervioso vivo la idea de Wundt, con su multiplicación y estratificación de excitaciones e inhibiciones duraderas sobre los impulsos inhibidores y excitadores en particular. Mas el analítico puede de nuevo abrir sus brazos cuando se hayan demostrado los *grados de libertad* que el nuevo esquema prevé. Pues la autonomía relativa (una autonomía con límites concretos), que se reconoce hoy a cada uno de los sistemas parciales, significa que en cada caso concreto deben darse los impulsos de dirección con cierta imprecisión de uno al otro negociado. No puede acaecer tal como Wundt se imagina en principio, es decir, que haya una rígida coordinación a través del organismo entero. Coordinación que permitiría justificar la sencilla imagen del *espejo* de Leibniz-Wundt, en el sentido estricto de la palabra.

Mas si se abandona esta idea de la coordinación rígida, caen también muchas otras cosas de la psicología. Con ello se demuestra insuficiente una de las importantes hipótesis de la psicología de la vivencia.

La renuncia orgullosa de Wundt, como teórico de la expresión, a otros axiomas que no sean el principio del paralelismo, se corresponde con su actitud de Diógenes en el tonel; precisarían reflexionar sobre ellos a fondo, recusándoles luego, a fin de que dejaran libre camino para el nuevo esquema conceptual en la psicología entera.

IX

LA TEORIA DE LA EXPRESION DE LUDWIG KLAGES

Klages ha dicho en una ocasión que la primera redacción de su doctrina era un artículo publicado en el año 1905, y que llevaba por título: «Ley fundamental del movimiento expresivo» (1). Resulta instructivo compararlo con la cerrada exposición de su libro: *Movimiento expresivo y fuerza de formación (Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft).* El que se haya asomado un poco a la historia de esta materia no encuentra en esa primera redacción apenas nada que merezca especial mención en muchas de sus páginas. Porque ya en la psicología francesa e inglesa del siglo XIX había consideraciones voluntaristas sobre las vivencias y en más de uno de aquellos psicólogos se hallaba ya prefigurada la observación de Klages de que la vivencia se ha de reconocer en sus impulsos motrices. Y la observación de que las emociones o movimientos del ánimo y los movimientos del cuerpo son *parecidos* no nos lleva mucho más allá del principio de *analogía* formulado explícitamente por Engel, quien lo toma de una tradición dos veces milenaria (2). Leemos: «Todo proceso anímico, en tanto que no vaya cruzado por contrafuerzas, irá acompañado de un movimiento análogo a él. Esta es la ley fundamental de la expresión e interpretación

(1) Aparecido primero en *Graphologische Monatshefte* e impreso luego en el libro *Zur Ausdruckslehre und Charakterkunde* (1927). Los 21 artículos de que este libro se compone dan una visión instructiva del desarrollo de la doctrina de Klages a lo largo de tres decenios. Citamos en lo que sigue, sin indicar el título, por la obra capital *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft,* 3.ª y 4.ª edic., 1923. Algunas citas y aclaraciones grafológicas proceden de *Handschrift und Charakter,* 5.ª a 7.ª edic., 1923.

(2) Aristóteles se esfuerza en su *Metafísica* por lograr (como en el siglo XIX el aristotélico Trendelenburg) un concepto superior que incluya el proceso llamado "íntimo" de la voluntad y el "exterior" que estudia el físico. Llama a dicho concepto "movimiento"; ésta es, si no me engaño, la salida filosófica del viejo principio de analogía en los teóricos de la expresión.

del movimiento, que hasta ahora quedó oculta, quizá precisamente porque es demasiado evidente.» Basta con esto.

Y como final dice Klages otra vez: «Hasta ahora hemos hablado tan sólo de conducta íntima, de un modo general; ahora queremos considerar ya la expresión de las vivencias más importantes: los afectos. No están suficientemente caracterizadas con lo que hasta ahora hemos dicho; contienen algo más. Si describo, por ejemplo, la *cólera* como un proceso peculiar de tensión—alivio—, no me ajusto enteramente a la vivencia de la cólera. Tengo que añadir: «Además de esto, la cólera es un ímpetu de aniquilamiento; y de modo parecido ocurre con todos los afectos: el *miedo* es un impulso hacia la huída, y la *admiración*, un impulso a orientarse. Nos encontramos así de lleno en el esbozo de una *teoría* de la expresión, tal como Klages la ha diseñado. Ya en su primera redacción de 1905 hay aforismos que retoman luego más tarde para recibir una interpretación más clara; por ejemplo, la frase más característica de todas: «la expresión es un símil de la acción». Y luego: «La distinción que hay entre los movimientos del cuerpo al expresar un afecto, por un lado, y el movimiento del cuerpo en cuanto acción, por otro, es la siguiente: la acción tiene siempre un fin particular; en cambio, el afecto tiene un fin, una intención generales.» Yo puedo *querer* destruir, por ejemplo, a un enemigo, una mosca de la pared o una institución; pero la *furia* contiene una intención general de destrucción sencillamente. El afecto del *terror* contiene la intención general de «huir a toda costa», y nada más; pero si a él sigue entonces una acción ordenada, es que nos proponemos un objetivo particular; en caso contrario queda el aterrorizado en su intención general de «huir a toda costa».

Esta fué una de las ideas que le iluminó desde la primera concepción de la teoría de la expresión, y que luego ha preocupado siempre al investigador. Veamos con claridad, antes de complicarla con otras ideas, lo que puede mentar en realidad y en dónde la encontró Klages. Reconoce éste—lo mismo que otros—que el momento instintivo de la conducta animal puede ser descrito como adaptación a las ocasiones que se reiteran típicamente en el espacio vital de una especie, y traduce este hecho descriptivo a su propio lenguaje del modo siguiente: «El instinto se adapta sólo a los géneros» (63). Nada hay que objetar contra esta aserción tal como ahí está, y como luego ha sido aclarada en detalle. Entiende Klages por «géneros» aquello de donde emanan estímulos sensoriales parecidos y que en un plano más elevado se presenta psíquicamente merced a «imágenes intuitivas de carácter parejo». No com-

prende, pues, bajo «género» la idea platónica, aquello que sólo es accesible al pensar. Por el contrario, cree él desde un principio tener motivos para destacar con el mayor rigor posible lo típico pragmático que aparece en el reino de la conducta instintiva, de lo general conceptual.

En esta dirección coincide ya a los primeros pasos con otros analíticos de la conducta animal y humana que tenían orientación filosófica.

Los escolásticos, por ejemplo, que reservan al hombre, siguiendo a Aristóteles, la ratio auténtica, efectúan una construcción parecida a la de Klages en su primer paso, al objeto de dar cabida en la conducta de los animales al elemento parejo de la razón. Léanse a este respecto las instructivas aclaraciones en la psicología animal de Erich Wasmann, investigador de la vida de las hormigas (3).

Se atribuye en este libro a los animales una virtud sensorial de conocimiento y apetencia que se refiere a los mismos hechos, aproximadamente. Wasmann quiere comprender teóricamente los diversos fenómenos del aprendizaje animal sobre los que él ha escrito, y necesita para esto de un factor psíquico, que no es capaz de rendir lo mismo que el intelecto humano, claro está, pero sí algo parecido desde lejos. Es verdad que Wasmann aproxima lo más que puede la virtud cognoscitiva y apetitiva a la organización corporal de los animales, distanciándola del intelecto humano; pero no se le ocurre, como a Klages, suponer una polaridad que mantenga contrapuestas ambas facultades, animal y humana, sino que ve en la animal un eslabón anterior, al menos en los rendimientos, a la humana.

Es curioso el parecido que frecuentemente muestran *in statu nascendi* las premisas de los sistemas más opuestos. Al joven Klages le ha sorprendido y se le ha hecho claro en las expresiones de los afectos algo que hubiera podido encarrilarle por el camino de los escolásticos. Y también le hubiera podido acercar al behaviorismo moderno. Pues lo que en realidad descubrió en la expresión de los afectos no era más que los *movimientos de referencia,* los cuales habían sido sorprendidos y tratados con ejemplaridad ya antes de él por J. J. Engel sobre el escenario y en la expresión de forma artística—tratándose únicamente de su simple descripción (4). Pero lo que de ello resultó no fué ni un

(3) *Die psychischen Fähigkeiten der Ameisen*, 2.ª edic., 1900, pág. 138.

(4) Compárense, por ejemplo, explicaciones como la siguiente: "El campesino, ese hijo puro de la naturaleza, puede también abrazar; pero reserva esa expresión suprema del amor para los momentos exclusivos del éxtasis." "En la amistad sólo estrecha la mano; mas, como es expresión

neoescolasticismo, ni menos un behaviorismo, sino justamente la teoría de la expresión propia de Klages. En todo caso, tal como Klages mismo nos lo describe en resumen, ya en 1905 veía él con seguridad que la expresión debe definirse en relación con la acción.

El libro posterior de Klages sobre la expresión, ya en sus primeras palabras coge al toro por los cuernos y antes de empezar ha respondido de un modo peculiar a dos preguntas. Se comprueba que la expresión se debe apreciar de un modo abstracto en la acción, o según el modo constante con que Klages habla: en el «movimiento voluntario», y además que la expresión se comporta como el agua con el fuego respecto al otro factor—el momento *racional* de la acción—, frente al que se define y destaca por abstracción. Lo primero es un notable adelanto, desde el punto de vista metódico; yo mismo he tenido que llevar a cabo en el lenguaje hablado una empresa parecida, y podría contar por propia experiencia el desahogo que supone abandonar definitivamente cortes objetivamente inadecuados, siguiendo el imperativo de delimitar con la abstracción lo que no hay posibilidad de aislar de otro modo. En el lenguaje hablado puede demostrarse con la misma ejemplaridad que en el objeto de los trabajos de Klages cómo es posible y obligado hallar conceptualmente en un mismo fenómeno factores diferentes, usando lo que yo he llamado principio del relieve abstracto. Lo segundo, la hipótesis de un antagonismo radical entre lo que ha de separarse por la abstracción es tan sólo el mensaje metafísico que Klages nos presenta en todos sus libros.

1. *Crítica del darwinismo en la teoría de la expresión. Pensamiento analógico frente al genético-explicativo. Justificación del proceder genético en la historia del lenguaje. Expresión y gestos; idéntica diferenciación en Darwin. Crítica de Klages: El momento del aprendizaje en la evolución de la expresión del niño*

Anteponemos en nuestra exposición la dramática discusión con el «darwinismo en la teoría de la expresión», que Klages trata en el tercer

del corazón, es un apretón lleno de fuerza y calor. Pueden ustedes ver que persiste aquí, como consecuencia natural de la amistad, un *algo esencial y general, a saber, el impulso a la unión,* y que toda la diversidad con que se manifiesta en las distintas clases sociales estriba únicamente en el grado, en la intimidad de la unión y en algunos detalles accesorios, como la finura o pesadez, el calor o el frío de su índole" (Engel, I, 38 sigs.).

capítulo de su libro. Según él, han caído en este fatal error no sólo el progenitor Darwin, sino toda su época, contra la cual choca Klages; toda ella estaba ciega y lo continúa estando para la esencia de la expresión. Con todo, reconoce también Klages que las figuras capitales de hacia el año 60 han partido de una pregunta muy bien planteada, de «su» pregunta, por la relación que los movimientos expresivos guardan con las actividades finalistas. Tres son aquéllas figuras: Piderit, Gratiolet y Darwin; mas fueron sólo Piderit y Gratiolet los que conservaron el camino: Darwin lo perdió. A Piderit cabe el mérito de ser el primero que presentó sin ninguna hipótesis «la complicada *analogía* (entre la expresión y la actividad finalista), bien que lo haga en un idioma casi infantil, tomando como ejemplo la mímica de la boca». «En cambio, Darwin—que amplió enormemente el material de la observación con las aportaciones sobre el mundo animal, y expuso todo ello de un modo ejemplar—cree haber *explicado*, con la ayuda de los conceptos de *asociación*, *hábito* y *herencia*, favoritos de los ingleses, la citada analogía, mediante la hipótesis de que todos los movimientos expresivos han sido, efectivamente, a lo largo de la evolución de la especie, acciones que, sólo debido a su ejercicio, se han hecho inconscientes» (pág. 53; los subrayados son míos).

Estas pocas frases dan a conocer, como a la luz de un relámpago, todo lo que aquí entrechoca. Klages, pensador romántico, aparta la intrusión de consideraciones genético-explicativas, hipotéticamente ajenas al asunto, en el conocimiento puro de una cosa, que padece sólo lo analógico y lo simbólico como categoría, al estilo de los románticos. Quien no se sienta incluído como partidario en este conflicto secular de ideologías, creyéndose, por los motivos que sean, incluído en el superior coloquio de una instancia ponderadora, que ni derechas ni izquierdas rechazan *a límine*, planteará a Klages, por de pronto, una pregunta relativa a sus afirmaciones.

¿Conoce fronteras ese tu juicio recusatorio, o cae también *in toto* bajo los extravíos, por ejemplo, la empresa de la investigación histórica del lenguaje? En ésta se sigue el cambio de los sonidos en el lenguaje y se cree, incluso, haber descubierto regularidades dignas de tenerse en cuenta; ¿queda esto también entre los desvíos metódicos rechazados de la investigación genético-explicativa? Klages no se queda corto aquí y se sitúa en el lado extremo; abandona a la investigación de los genéticos toda la historia del lenguaje, tal como actualmente se estudia. Llega hasta separar de lo que se mienta con el nombre «expresión» los «gestos» históricamente cambiables, que echa al montón.

Todo lo que ha seguido, en realidad, el camino de la «conciencia», el empleo reflexivo de un medio para obtener un fin, queda excluído del dominio de la expresión pura y es entregado a los historiadores genéticos. En ello se incluyen el lenguaje expositivo, en tanto y en cuanto expone, y también los gestos en cuanto se hallan sometidos a la tradición. Supongamos que el maestro se dispone a censurar a un alumno; puede entonces realizarlo a su gusto en todos los idiomas que están a su alcance. «Pero si entonces su voz se eleva por la cólera, y tiembla de excitación enojada, exprésase con ello el estado dominante, lo mismo si censura en francés que en malayo» (55). Esta misma distinción hay que hacerla en los gestos. «El sacar la lengua, que rige entre nosotros como signo de desprecio, significa entre los tibetanos un saludo» (65), no siendo, por lo tanto, un movimiento auténtico y puro de expresión. «Lo mismo puede decirse del encogerse de hombros como signo de la incerteza o impotencia, del inclinarse al trabar un conocimiento, de muchas interjecciones (como ¡ih!, ¡oh!, ¡aha!, ¡hot!, ¡west!, etc.), que apenas muestran entre los distintos pueblos un cambio más leve que las manifestaciones lingüísticas en sentido estricto» (65 y ss.).

Aquí habría merecido Darwin una pequeña alabanza, puesto que intentó realizar aproximadamente lo mismo que Klages, y de acuerdo con los mismos criterios, la distinción entre el fondo tradicional de los gestos y su auténtico objeto, es decir, los movimientos de la expresión humana; por no hablar de Wundt, que trata sólo en el segundo capítulo de su teoría de la expresión y a base de axiomas distintos, todo lo que manifiestamente es tradicional; Klages no indica dónde ha aprendido él que el encogerse de hombros, por ejemplo, sufre «un cambio de pueblo a pueblo». Pero no es, naturalmente, esto de mucha importancia, tratándose de principios; digamos tan sólo que el crítico del procedimiento genético no encuentra él mismo factores nuevos y evidentemente especificativos de ninguna clase, a primera vista, entre los gestos y la expresión. Problemático es si puede realizar ese muro divisor sin esos elementos especificadores; muro divisor que no juega el mismo papel en Darwin y compañía que en Klages, pues Darwin construye una prehistoria para todo lo que se halla en común en todas las razas humanas, mientras que Klages, si bien admite una historia de lo histórico, no consiente el modo darwiniano de prehistoria, para lo que le era de urgente necesidad un procedimiento especificador de garantía.

Mucho más notable sería el acoso de nuestro crítico, tan seguro de su victoria, en lo puramente empírico, si se le exigiera una prueba sobre el *no* aprendizaje de todo lo puramente expresivo, una prueba, por

ejemplo, tomada del cuarto de los niños. Porque en este asunto parece que le falta (muy contrariamente a Darwin) material propio de observación. Se limita a asegurar de nuevo que la expresión pura y auténtica se presenta «con la misma inmediatez con que cambian los procesos digestivos del organismo vivo ante el cambio de la nutrición, por ejemplo —dentro, claro está, de una frontera infranqueable de oscilaciones—» (63). Se le escapa aquí una comparación sobre la que vale la pena hablar. ¿Qué puede decirnos, en realidad, Klages de exacto sobre *esta* inmediatez (y no sobre otra)? Resulta interesante que entre esos guiones del texto hay cierto espacio, y, en el fondo, basta ya ese espacio para demostrar lo permitido en un plano científico de toda esa recusada prehistoria, según reglas de la más estricta lógica. Sobre la amplitud de ese margen en la secreción y la digestión no lograrán una idea exacta más que aquellos que se tomen el trabajo de echar un vistazo y reflexionar, refiriéndolas a una teoría de la expresión bien fundada, sobre los ensayos de aprendizaje que ha estudiado Pavlov y sobre otros experimentos aportados por médicos especialistas del intestino y los nervios. Las glándulas salivares y digestivas son capaces de aprendizaje, y probablemente lo son también las expresiones mímicas, de acuerdo con la comparación que Klages propone, en cierta escala, que ha de ser primero definida. Lo que aquí funciona como probabilidad podrá verificarse empíricamente en la progresiva investigación de la génesis de la expresión humana en el niño (5).

Pero no nos hemos propuesto aquí acosar a Klages, sino comprenderle en su comparación con Darwin. Verdad es que la relación peculiar contenida en la expresión no ha sido ni puede ser explicada por los análisis histórico-evolutivos de Darwin. Precisamente por las mismas razones que los problemas centrales de la semántica del lenguaje hablado no pueden resolverse con investigaciones sobre la historia de los sonidos. Todo el que haya supuesto tal cosa (sea Darwin mismo o cualesquiera otros) se ha engañado y es víctima de una confusión de problemas que se ha criticado ya suficientemente como historismo en el dominio de las ciencias del espíritu. Mi impresión personal es que Darwin cayó en una de esas desviaciones en un grado bastante menor de lo que Klages supone. Pero sea de esto lo que quiera, la empresa de Darwin no pierde su sentido y significa un progreso dentro de una

(5) Dos referencias tan sólo en tal sentido: Ch. Bühler: *Kindheit und Jugend*, pág. 27 sigs., y Enno Kaila: *Die Reaktionen des Säuglings auf das menschliche Gesicht, Annales Univers. Aboensis*, pág. XVII (1932).

teoría de la expresión de estructura comprensiva, en cuanto uno se decida a mirarla con distintos ojos de los de Klages.

2. *El aprendizaje animal a la luz de la teoría de Klages. Formación de analogías instintivas. Klages y las teorías modernas sobre el aprendizaje; objeción y respuesta de Klages. Casos de cooperación armónica entre el afecto y la voluntad. El primer modelo parcial de Klages.*

En el acaloramiento de la polémica habla a veces el alma de un investigador (entendiendo la palabra «alma» en el sentido de Klages) de modo más perceptible que en los pasajes fríos y de pensamiento dialéctico ordenado de su libro. El capítulo tercero del libro de Klages sobre la expresión es un buen ejemplo de ello. Lo recomiendo a todo el que quiera espiar el pensamiento de Klages en la mayor proximidad a la fuente de sus ideas. Porque, en primer lugar, todos los cañones van apuntados en esta batalla contra el principal enemigo; y más de un tiro ha hecho blanco. En segundo lugar, el teórico no es raro que lleve las consecuencias de sus hipótesis axiomáticas hasta su extremo, de modo que puede conocerse con mayor claridad que nunca la paternidad de su teoría de la expresión. Escribe Klages en contra de la psicología animal de sus contemporáneos:

> «Repito que no encuentra la cabra su establo, ni el carbonero la querencia de la comida invernal, ni el perro a su señor, ni evita la corneja al hombre del rifle, ni todo animal a sus enemigos naturales, *porque* hayan aprendido en algún tiempo las mismas cosas; al contraio, con el cambio de las impresiones cambia también la *formación de analogías instintivas* y la elección de impresiones por parte del viviente» (62; el subrayado es mío).

Oímos nuevamente que la categoría de la analogía entra en acción contra las explicaciones genéticas, y preguntamos si esto es sólo un juego lógico con la conjunción «porque», o si hay algo más escondido. En mi opinión, es insuficiente la burda idea del predominio de las asociaciones que aún se tenía en la época de Darwin. Pero en el año 1923 no deberían ser escritas las frases de Klages que hemos citado, sin aplicar a fondo la teoría, ya hoy más ampliada, del aprendizaje animal, y sin aportar una prueba de que los científicos serios de hoy se hallan a una

distancia infinita de la idea que la expresión manifiesta, o, en todo caso, debe indicar «una formación de analogías instintivas».

Reconozcamos una vez más que la crítica hecha con tanta frescura y espontaneidad por Klages ha acertado en muchas cosas y probado el vacío de la antigua teoría mecánico-asociacionista sobre el aprendizaje y el ejercicio. Mas ¿qué pasa hoy (o en 1923) con la teoría de los psicólogos sobre el aprendizaje, y qué pasa en último término con la propuesta de sustituir por la idea analógica la genética, que dominó antes? Los científicos serios de hoy que se ocupan en los hechos del aprendizaje animal se hallan inmunes frente a la mayoría de los argumentos de Klages. Pero es muy difícil decidir si la movida discusión, que no ha terminado aún, ni con mucho, entre aquéllos, se acerca en conjunto más a la opinión de Klages o se aparta de él, puesto que esa opinión ha quedado harto indefinida en muchos de sus puntos más decisivos.

Hay hoy muchos teóricos que consideran imprescindible y muy fundada la hipótesis de un factor (generador) no-asociativo (o sobre-asociativo) en el proceso del aprendizaje animal. Admitamos que se acerca mucho a Klages la concepción de aquéllos sobre un «rastro de intuición» o un sentido de orientación—naturalmente intuitivo—, que en general es preciso atribuir a los animales capaces de aprendizaje—y aun a los más primitivos de entre ellos—para poder dar cuenta teóricamente de los hechos. Si esto coincidiera con la suerte de intención y «adaptación a lo genérico» que concede Klages al instinto, podría entonces éste saludar a esos científicos del aprendizaje como a sus tardíos aliados. Pero yo me atrevería a suponer que no le parecen lo suficientemente inconscientes y románticos (simbolistas). Dejemos, pues, el dominio de la psicología animal, reservándonos nuestras dudas.

Respecto al *hombre,* expone Klages de modo muy detallado e instructivo para quien le quiera comprender una posible objeción a su idea de la intención genérica que los afectos, según él, tienen, y que alcanza además a todo su principio rigorosamente dualista, manifiesto en esa idea. Cito a continuación textualmente el pasaje:

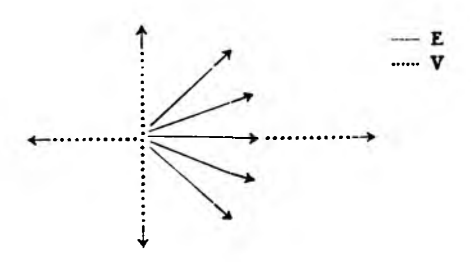
> «El inflamado en cólera se precipitará sobre el causante de su cólera, siempre que éste se halle a su alcance, y lo atacará con más seguridad y pasión que si su ataque ocurriera sin afecto alguno; el gesto inmolado de los amantes se transforma por sí mismo en hechos de amor para el amado, y la huída decidida se lanza con premura precipitada, siempre que el miedo la impulsa. ¿Cómo podría esperarse, cabría preguntar, la correspondiente ayuda finalista

del afecto a favor del movimiento voluntario, si el afecto generaliza todos los procesos, mientras que la voluntad requiere la toma en consideración del caso particular? La respuesta sería que el caso particular que *se propone* el sujeto de la excitación suele hallarse precisamente en el cuadro de los fines, de cuyo género depende el curso de los movimientos expresivos de aquel sujeto. La *acción* colérica contra el enemigo coincide con la *expresión* de la cólera, por cuanto aquélla se propone movimientos de cierto género, dentro de cuya escala acaecen y en virtud tan sólo de la conmoción colérica. El gesto del amante es lo que es, aun cuando tome en cuenta el motivo del amor, y en la expresión del miedo aparece el movimiento de iniciar la huída, aunque, por otra parte, esa huída no estuviese *decidida*. Y precisamente porque la dirección del movimiento expresivo no se determina nunca por el caso particular, puede facilitar el efecto de la voluntad, a saber: en cuanto el fin de ésta es sólo *uno* de los innumerables fines idóneos igualmente todos ellos para dar cumplimiento al impulso sentimental. Se suele designar habitualmente con el nombre «acción impulsiva» aquella acción en la que, por así decir, se *ahoga* el movimiento expresivo» (66 y ss.).

Descríbese aquí, por lo menos, una gran clase de situaciones vitales en las que es evidente la cooperación armónica del instinto y la razón. El atento lector se atreve a preguntar por propia cuenta si en esa marcha coordinada ha de verse el *principal caso normal* o no, y los contrarios motivos de un teórico que se dispone a combatir en sentido negativo tal pregunta habrían de ser enormemente fuertes para acallar ese prejuicio tan natural. Pero son aún más las preguntas a las que se verá conducido un lector sin anteojeras por lo que hemos citado. Vamos a presentarlas sistemáticamente, después de que Klages mismo haya terminado de hablar. Pero antes expondremos la concepción aquí mantenida sobre la relación del afecto con la voluntad en un esquema simbólico que luego compararemos con otro diseñado por el mismo Klages.

Cuando uno se pone a trazar un esquema, en el que se interprete de modo intuitivo la relación de la intención genérica del afecto con la intención de la *ratio* que (al parecer, siempre) se dirige a lo individual, lo primero que se le ocurre es una haz de fuego, como dicen en Infantería; el haz de rayos simboliza la intención genérica y cada rayo simboliza la intención particular. En los casos de cooperación armónica

sobre los que Klages habla, cuando el inflamado en cólera ataca al «excitador presente de su cólera con más seguridad y pasión», cuando la huída decidida «se lanza con precipitada premura», queda con bastante sencillez el rayo en el haz de fuego del afecto; pero no en caso contrario. He aquí el esquema que nosotros proponemos:



Las propias palabras de Klages reproducidas en la página anterior alientan a esta interpretación; dícese allí que lo propuesto por uno es «uno de los innumerables fines igualmente idóneos para dar cumplimiento al impulso sentimental». Claro es que, como más adelante se dice: «Además del caso posible y preponderante en que coinciden, hay el caso opuesto de la no coincidencia»; esto indican las flechas de puntos que se hallan fuera del haz de fuego en nuestro esquema.

3. *La relación E : V, sometida a un nuevo tratamiento. Análisis dinámico y teleológico de los movimientos expresivos. Aristóteles, Wundt y Klages. Los movimientos de referencia bajo el aspecto behaviorista; fallo de Klages en este terreno. Referencia a los poetas; El A B C de los movimientos de referencia. Resultado. Ciego, pero con sentido. Las fórmulas E : V = S : J.*

En el segundo capítulo del libro sobre la expresión se trata a fondo el tema de la relación E : V, es decir, el movimiento expresivo respecto al «movimiento voluntario». Lo mismo que en la primera redacción, hay en el contexto un pasaje que significa el tránsito de la consideración general a la específica de las ondulaciones anímicas y de su expresión; pero esta vez se trata de una peripecia formal. Pues Klages efectúa aquí, según propia indicación, el paso de un análisis «simplemente dinámico» a otro específicamente biológico. Se trata, como él dice, «de

sustituir el concepto del movimiento simplemente dinámico que impera en las ciencias de la naturaleza por el concepto *teleológico,* justifica lo tan sólo en biología» (43). Hasta entonces ha explicado claramente y de modo impresionante en autógrafos reproducidos las «imágenes expresivas de la alegría y la cólera», llegando al resultado siguiente:

> «Según las leyes de la expresión, se distinguen de modo conjunto los esquemas del movimiento en la alegría y en la cólera de los del estado comparativamente sin afecto alguno por los siguientes rasgos: 1.°, por la acumulación del movimiento; 2.°, por la abundancia; 3.°, por la activación; 4.°, por el redoblado ímpetu.
> *Unos de otros* se distinguen: 1.°, por la desaparición del ímpetu en el esquema expresivo de la alegría en virtud de una elevada fugacidad media *por entrar en primer plano* el ímpetu en el esquema de la cólera, en virtud de la tensión aumentada; 2.°, por el curso ininterrumpido y simétrico de la alegría, intermitente y asimétrico de la cólera» (42 y ss.)

Estos análisis, que, como fácilmente puede comprenderse, destacan en la escritura momentos relativamente simples y aprehensibles en cantidad, se muestran con no suficiente diferenciación, porque a menudo se atribuyen a los mismos síntomas elementos muy distintos en el plano psicológico de la vivencia. Un ejemplo: «La forma impulsiva de la tensión corresponde a la cólera, pero también a la espera; la forma impulsiva de la inhibición corresponde a la espera, pero también a la admiración; la forma impulsiva del salir-fuera-de-sí corresponde a la alegría, pero también al afán» (43). Choca aquí Klages con un viejo problema hermenéutico de la semiótica, al que ya se hace mención en la presunta fisonómica aristotélica y que también ha preocupado vivamente a los que en el círculo de Wundt analizaron las curvas del pulso y la respiración. Es del máximo interés ver el rumbo que tomará con ayuda del punto de vista «teleológico».

Parece que no le resulta tan fácil de demostrar en la escritura lo que se propone decir, como en lo anterior; pues no vemos en el resto del capítulo ninguna muestra más de escritura. El porqué lo comprende en seguida quien continúe leyendo. El nuevo punto de vista teleológico no ofrece otra cosa más que los movimientos de referencia; y estas direcciones de referencia se manifiestan de modo primario e inmediato en el cuerpo del que las vive, pero no tan fácilmente en su escritura. Se debe considerar al viviente dentro de su campo de acción para poder

leer los movimientos de ese viviente, el cómo y hacia dónde se dirige. Esto lo podía seguir Engel en los movimientos del actor en escena, y lo puede el behaviorista que observa las reacciones de un animal o un niño en situaciones de experimentación dadas, y lo podemos también seguir nosotros con mirada comprensiva en las situaciones vitales de los animales y de nuestros prójimos. Mas hay alguien que no puede hacer esto o a quien, al menos, le resulta muy difícil fijar llana y simplemente lo visto en *su* idioma científico; y este alguien es el espectador íntimo que intenta leer la vivencia en cuanto tal, cosa que puede verse únicamente dirigiendo los ojos hacia afuera (corporalmente). En otros términos: tomar y analizar objetivamente las relaciones de referencia es una tarea que sólo cabe realizar bajo el aspecto de la psicología behaviorista.

Muy seguro se encuentra Klages cuando trata de realizar análisis de vivencias; domina con una ingeniosidad y seguridad dignas de todo aprecio las tareas específicas de la grafología también cuando se parte del producto inerte de la mano del hombre—*ergon* de W. Von Humboldt— de los documentos escritos, habiendo de pensar y mirar en el sentido de las ciencias del espíritu. Lo que no le va en absoluto es la manera behaviorista de pensar y mirar. Y así ocurre que no llega a salir airoso en la tarea de describir primero los movimientos de referencia e insertarlos luego en su teoría de la expresión. Compárese a este respecto el camino recto y ejemplar que las pruebas siguen en la sección (págs 33-43) en que se acomete la ya citada demostración de la escritura con la argumentación discontinua de todas las otras secciones que siguen. Se acopian pruebas traídas de los cuatro rincones del mundo, pero *no* se alcanza el más leve indicio de un orden natural en los movimientos de referencia. Claro que acaece como Klages dice: La alegría dispone, en general, a dar y regalar, como, por el contrario, el mal humor nos dispone a retener lo que poseemos y a *barrer hacia adentro*. Pero éstas son evidentemente actitudes de muy elevada complicación, y a pocas variaciones de las circunstancias sociales se volverían las cosas del revés. No se necesita más que un grano de fantasía para hacer plausible el hecho de arrojar todo lo que se posee, *gracias al* mal humor o, por el contrario, guardarse todo *de* pura alegría: «¡Os abrazo, millones!» (6), que no necesitan ser millones de hombres.

De este modo no llegará nunca a dominarse el asunto; tampoco simplificará el colorido cuadro de la realidad la propuesta de Klages a

(6) Schiller, en su poema *An die Freude*.—*(Nota del editor.)*

un escéptico fingido: «tengo en mi mano a los poetas de todos los tiempos y de todos los pueblos» (44). Verdad es (en ciertos límites) que: «La alegría tiene que llegar a la expresión en los *gestos* de regalar; el amor, en los gestos de la tendencia a la fusión; la admiración, en los del respeto; la cólera, en los de la destrucción; el desprecio, en los de denigramiento; la envidia, en los de desvalorar; la extrañeza, en los de la búsqueda; el miedo, en los de la huída» (45). Se reitera de nuevo la misma pregunta por el A B C de las direcciones de referencia constantes que deben contenerse en todos esos gestos; y se nos presentará siempre la tarea de comprender limpiamente estas cosas de un modo aproximado a como logró Klages demostrar en sus muestras de escritura los síntomas «dinámicos» de movimientos que incluyen los esquemas expresivos de la alegría y la cólera.

El resultado a que llega Klages es el mismo que en la primera redacción de su doctrina, a saber: que la determinación del fin en el movimiento de referencia afectivo se distingue *esencialmente* de la determinación del fin en la voluntad (45). Expresado en términos de psicología de la vivencia, hay dos intenciones esencialmente distintas: la intención del afecto y la de la voluntad (racional) superior:

> «Cuando el ímpetu destructor de la cólera «descarga» un puñetazo, no va dirigido éste contra la mesa, ni tampoco contra cualquier otra cosa, sino que apunta a la impresión de resistencia, porque el romper, destruir y vencer puede *vivirse* tan sólo en lo que ofrece una resistencia sensible. El estado de la cólera, que pertenece a la especie del impulso aniquilador, se cumple al romper las resistencias, y el yo que por él va animado ejecuta el movimiento como lanzado hacia él y, por tanto, sin tener en cuenta el motivo que causó la excitación. El movimiento de la expresión no tiene nunca objetivo, e incluso en muchos casos está en pugna con el fin, como lo demuestra el golpe sobre la mesa, que tiene por resultado tirar el tintero. Si tomamos esto por motivo para llamar «*ciego*» al ímpetu que causó la descarga, no debemos olvidarnos de que no por ello está menos *pleno de sentido*. Con esta limitación podemos formular que el movimiento voluntario apunta a algo previamente propuesto; pero el movimiento expresivo sigue a un estímulo de la impresión» (47).

Mal comprenderíamos esto último si en ello quisiéramos leer que el movimiento expresivo «carece de determinación en general y de la

determinación íntima en particular», porque hay que comprenderlo tal como ya se halla en la primera redacción de la doctrina: «La dirección del movimiento voluntario se halla determinada por el caso particular; el movimiento expresivo, por un género» (49).

Ahora disponemos ya de todos los elementos, y Klages va a presentarnos la sabiduría de su doctrina en un dedal. Dentro de él hallaremos el pensamiento capital romántico de la analogía o simbolismo. ¿Y qué más digno, sino reproducirlo como al niño mimado de la ideología romántica: la metáfora verbal?

> «Para nuestro proverbio «huir de la lluvia y meterse bajo un canalón» (salir del hoyo y meterse en el arroyo) tienen en Africa occidental «huyó de la espada y se metió en la vaina»; para nuestro «quien cava a otro la fosa, viene a caer en ella», dícese allí: «la ceniza vuelve al rostro del que la lanzó». Tomando esta analogía del terreno del juicio podemos volcar la diferencia en cuestión en una fórmula fácil de retener: El movimiento expresivo se comporta con el movimiento voluntario como el símil generalizado en el refrán con el juicio objetivo, o más brevemente: el movimiento expresivo es el símil de la acción» (49).

Podemos escribir, pues:

$$E : V = S : J.$$

Esto suena muy bien y hace avanzar al pensamiento en una dirección: Tal como la metáfora se halla al principio del lenguaje hablado, así está la práctica inteligente al final de la conducta animal-humana y al cabo del trato con las cosas, siendo la expresión lo primario y vivaz, hasta que en el curso evolutivo de la humanidad cambie la cosa por la irrupción de la *ratio*, de la voluntad que propone fines concretos y calcula los medios.

4. *Fondo justo de la teoría del símil. La doctrina de Klages sobre la voluntad. Escritura comercial y escritura de expresión. El «segundo» modelo parcial de Klages. Apetencia de fines y forma personal de expresión.*

No es difícil demostrar que una comparación lanzada con rapidez «cojea», pero ello manifiesta más la limitación del crítico que la del autor criticado. La fórmula ésta de Klages no está lanzada al buen

tuntún, pues le viene dando vueltas en la cabeza, por lo menos desde el año 1905. Nuestra intención es dar primero una explicación con las menos palabras posibles para hacer ver que lo dicho sobre el carácter simbólico de la expresión no hallará contradicción en ningún sentido sobre el asunto. El hombre que llamamos primitivo estalla en gritos ante el dolor y la tristeza, desgarra sus vestidos y se produce heridas con su propia mano; todo ello en las mismas situaciones vitales en que un hombre actual permanece mudo, coloca un crespón de luto en la manga de su americana y cumple con puntualidad su cargo. La diferencia entre el primero y el segundo va en la dirección apuntada por Klages; efectivamente, tales expresiones se canalizan extraordinariamente, y el hombre se comporta en mayor escala que antes como «animal rationale» en el sentido de la filosofía griega. Si volvemos nuestra mirada del lado izquierdo al derecho en la ecuación de Klages (de la conducta práctica a la teórica), apenas si podremos objetar nada decisivo contra la tesis de que el conocimiento de las relaciones generales se logró primero y se logra aun hoy de modo analógico en la forma del símil; en tanto que ese mismo conocimiento toma la forma del juicio, aclarado mediante conceptos, en el plano ulterior de la ciencia. Simbolizado en el signo de igualdad de la fórmula de Klages puede verse la íntima conexión de ambos planos, el dominio *práctico* de la razón y la *reflexión* sobre su *ley*, la lógica.

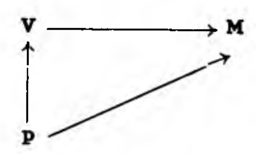
Todo lo que en la teoría de Klages rebasa esta explicación no puede ni rechazarse con escepticismo ni creerse en bloque; precisa de un análisis y reflexión pacientes, paso a paso y afirmación por afirmación. A los psicólogos les interesa, ante todo, la teoría peculiar de la voluntad que en esas explicaciones se contiene, porque Klages intenta operar un corte seco entre la voluntad y la expresión. Esparcidos por todo el libro sobre la expresión, pero especialmente en el capítulo IV, pueden hallarse los argumentos de esa teoría; la consecuencia que se sigue para la teoría de la expresión se halla en el esquema simbólico con que empieza el capítulo I, «la ley de la expresión».

Klages intenta, según propia confesión, en su doctrina sobre la voluntad una salida o camino intermedio al dilema mecanismo-teleología, «aparente dilema que aun hoy sigue embrollando a los espíritus» y cree haberlo encontrado. «Sentimiento y voluntad se hallan mutuamente en una relación de oposición exclusiva, de tal modo que, valiéndonos de la analogía de los impulsos, la voluntad sería tanto como el *resorte inhibidor universal*» (80). ¿Qué otra cosa tiene que hacer el tirador para apuntar su arma, sino inhibir los movimientos del brazo y

del cuerpo, como requisito indispensable para tomar un punto de mira determinado? De acuerdo con este ejemplo hay que explicarse los hechos de la voluntad. Pues ¿qué es lo que pasa cuando emprendemos marcha en los negocios? Ocurre, evidentemente, como si fuéramos por el lecho de un canal, tal como hace el agua; preferimos siempre el camino recto de estación a estación. En cambio, un paseante es libre y se permite desviaciones del camino recto que lleva al objetivo; un niño de cinco años a quien se manda a la panadería marcha menos «canalizado», y menos aún lo hará el perro que acompaña en el paseo a su amo. Klages demuestra que en las pruebas de escritura existen gradaciones análogas para evitar cada vez menos variaciones de dirección que cabría evitar. Nos es indiferente que se tome como rasgo normal en nuestra cuestión la recta o el círculo; en todo caso aparece en oposición a la escritura, que consta casi exclusivamente de rasgos rectos o circulares, otra cuyo esquema ofrece la libre ondulación de las olas del mar. En un cabo se halla la *escritura comercial;* al otro, la *escritura expresiva* y no canalizada.

A base de tales observaciones que podrían multiplicarse hasta el infinito habremos de realizar la abstracción y lograr el esquema con el que comienza el libro de Klages. Los eslabones finales de la citada serie son casos límites inalcanzables; de hecho, toda acción muestra, en proporción cambiante, algo de lo uno y un poco de lo otro; tiene un poco del carácter propio a un proceder canalizado y otro poco del carácter que ondula con libertad. Y la interpretación de lo expresivo a que se someta la acción habrá de esforzarse por resolver ésta en el sentido del esquema. Es evidente que lo exigido por ahora no es el seccionar, sino el articular en momentos abstractos.

> «Un movimiento M procede de un acto volitivo V; en el acto volitivo V aparece la personalidad P del volente y, por lo tanto, aparece también el movimiento M. Con otras palabras: si tenemos datos que nos permitan ver una acción en un movimiento, debe mostrar éste otros datos, por cuya virtud esa acción posee también una expresión; y si merced a los primeros percibimos el fin del volente, mediante los segundos percibimos el carácter de quien se propone esos fines: *En todo movimiento voluntario va incluida la forma personal de expresión*» (2).



A primera vista parece todo esto muy claro y convincente, y mirándolo más de cerca resulta ser el idioma del análisis behaviorista: un hombre a quien observo alarga la mano hacia un vaso de agua y se lo lleva a la boca; en conjunto, el movimiento se halla dirigido hacia el fin bien claro, incluso para mí, el observador. En el cuadro de esa dirección hay ciertamente momentos de ese movimiento realizado que pueden variar según la situación afectiva del que lo ejecuta; puede ser aquél, por ejemplo, precipitado o lento. Mirando más de cerca, se descubrirán tales momentos en el movimiento, según lo demuestra Klages en sus pruebas de escritura con los «caracteres dinámicos del movimiento», y podremos referir esos momentos lo mismo que Klages a la «conmoción» anímica del que actúa. De este modo se logran cuadros enteros de expresión que se diferencian acusadamente unos de otros, como en Klages el cuadro de la alegría y el de la cólera. Todo esto va muy bien en tanto que nadie que haya leído ya el segundo capítulo lance la capciosa pregunta de las dos intenciones *esencialmente distintas* y el modo cómo podrán acogerse en el nuevo esquema.

El esquema VPM escinde los factores determinantes de un movimiento en dos clases, *sin dejar participar* al afecto en la tendencia finalista del movimiento. Una salida por la tangente que a nada conduce sería entablar ahora, a humo de pajas, una discusión sobre el término «tendencia finalista»; el pensador de orientación mecanicista se contenta con el término «adaptación» y le basta para entenderse en el asunto. La flecha PM del esquema no puede ni debe simbolizar, de acuerdo con el principio de Klages, más que aquel tipo de desviaciones del camino que nos muestra Klages en innumerables ejemplos: son las excursiones por cuenta propia del perro que acompaña a su amo en el paseo; tienen lugar en el margen de libertad que deja el hecho del canal al torrente; son los rasgos del «desbocamiento» (67). Los momentos incluídos aquí son lógicamente todo lo no-V, y V es el «freno» lisa y llanamente, la adaptación del movimiento al fin, la canalización. Para no caer continuamente en la tentación de entender por «voluntad» y «personalidad» más o cosa distinta de lo que las definiciones hacen

constar, sustituiremos las letras V y P por X e Y. La flecha PV del esquema de Klages tendrá sentido sólo hasta tanto que se entienda por P la totalidad más rica y previamente delimitada, a partir de la cual hay que comprender lo mismo la V que la no-V. El centro de origen o el *subjectum* (en términos escolásticos) de lo uno y lo otro tiene que ser P, si es que le cabe un sentido a la flecha PV junto a las otras dos. En nuestra ulterior construcción hay que borrar esa flecha; no tiene interés para nosotros.

5. *El sentido justo del «segundo» esquema parcial considerado desde el punto de vista del método. Ejemplos aclaratorios; interpretación de la escritura y el movimiento. Límites del primer paso del análisis: necesidad de completarlo. El procedimiento del hermeneuta ingenuo. Valoración de los indicios de la situación; el proceder detectivesco.*

Tomando como punto de partida el método, creo penetrar enteramente la situación de Klages al hallar esos esquemas que hemos citado, y no tengo inconveniente en reconocer esta situación como el avanzado campamento de un asaltante, elegido con claridad, corrección y perspicacia. Si como documentos del movimiento a interpretar no poseo más que la escritura dejada por un sujeto, ¿qué podré hacer con ella sino lo que el teórico Klages hace en su primer paso? *Distinguo;* se nos presentan ahora biparticiones, dicotomías, como procedimiento más sencillo. El escribiente «se propone» hacer algo legible, tal como le han enseñado; abro una primera clase de movimientos determinantes y les simbolizo en la flecha XM. Un procedimiento sistemático de comparación me prueba que no son ellos todo lo que hay; encuentro que las formas pequeñas o grandes que deberían ser iguales de este o del otro modo, de acuerdo con el factor XB propuesto, no lo son, y son precisamente desiguales. De aquí saco las mismas o parecidas conclusiones que el grafólogo práctico Klages. Tiene que haber o tendremos que construir un *casus rectus* del que se destaquen los *casus obliqui.* Quien oponga reparos a esto prueba tan sólo que no entiende absolutamente nada del asunto. No cabe lógicamente objeción alguna a la idea de la delimitación o el destacamiento en el esquema de Klages, ni tampoco frente al motivo último de ese destacamiento, o *casus rectus,* aun cuando a menudo esté construído indirectamente; supone una hazaña científica haber planteado el análisis con tal grado de consecuen-

cia relativista (7). Klages es el primer teórico consecuente de la delimitación entre todos los investigadores de la expresión.

Hablemos todavía de un segundo ejemplo. Supongamos que yo veo en un film el movimiento del brazo y la mano de un hombre que coge el vaso de agua de que antes hablábamos; veo, por tanto, aquí un movimiento original y no un producto desprendido del sujeto, como en el caso de la escritura. Pero supongamos que la experiencia se desenvuelve de tal modo que no puedo ver nada de la *mímica del rostro* del sujeto, ni a éste mismo, y que ignoro en parte los indicios de la situación que se trata de valorar, en cuanto ello es posible. Entonces se aproxima este caso en más de un aspecto a la situación del hermeneuta de la escritura; incluso si yo no puedo hacer repetir lo filmado ni tomar medidas exactas con objeto de comparar, se trata de un caso mucho más desfavorable. Y, lo que aquí más nos interesa, el hermeneuta se halla con la sola referencia del esquema parcial X Y M, en tanto y en cuanto le han sido sustraídos los medios auxiliares antes citados. Dejemos a un lado, por el momento, cómo puede y si puede en el curso de sus penosos análisis lograr paso a paso adquisiciones bien definidas; por de pronto tiene que ir distinguiendo correctamente con Klages un X de un no-X por el procedimiento dicotómico. Acaso, por su habilidad, encuentre suficientes elementos para demostrarnos al final con la misma corrección lograda por Klages en las pruebas de escritura. Según las leyes de la expresión se distinguen de modo conjunto en mis recortes fílmicos los esquemas de movimiento de la alegría..., de la cólera, del movimiento neutral aprehensor, por los siguientes rasgos..., *y unos de otros* por estos rasgos...»

Pero el siguiente paso exige la valoración común de *otros* datos de observación. Para darnos cuenta de esto hay que olvidar por cinco minutos todas las teorías y describir lo que creemos ver, cuando alguien coge en nuestra presencia un vaso de agua, lo lleva a la boca y bebe. Creemos ver la *co-dirección del movimiento por parte del afecto,* cuando afirmamos que se trata de un beber «ansioso», y así también lo cree Klages en el segundo capítulo. Al igual que en éste dice el miedo «lejos de aquí a toda costa», y la huída decidida acelera el paso, así también

(7) Es decir, formular rigorosamente y como principio que lo que en un movimiento hay de contenido expresivo es siempre relativo o está en función de lo que en ese mismo movimiento proviene de ser una acción conformada por la voluntad de obtener un resultado, o como en otros lugares del libro se dice, por ser un movimiento "finalista", tendente a un fin. *(Nota de los editores.)*

la sed atormentadora pide «algo líquido en seguida». El ingenuo cree percibir en la conducta total del que bebe ese habla del afecto; no es sólo el movimiento del brazo sobre lo que aquél enfoca su atención, sino que ve también la mímica del rostro, la boca sedienta, los ojos «ansiosos» y también acaso muchas «circunstancias» importantes para la interpretación en la conducta total. Llamamos a éstas indicios y afirmamos que en todas ellas juntas se funda la interpretación del hermeneuta ingenuo. Repito, pues, que aquí no se interpreta el movimiento aislado del brazo, sino el comportamiento general dentro de la situación previamente comprendida. Recordemos la anécdota de la página 23. Si el colega francés De Garrick hubiera interpretado en el escenario el modo de beber de alguien que está desfallecido por la sed, la apostilla crítica de De Garrick hubiera sido: «Pero el pie izquierdo no estaba lo suficientemente sediento.» En esta pequeña observación tendríamos indicado todo lo que el teórico, al igual que el actor, ha de saber y no olvidar.

Uno puede hallarse alegre porque le ha tocado el premio gordo de la Lotería, y a continuación beber un sorbo de vino; el movimiento de su brazo tendrá, si la alegría se ha propagado también al cuerpo, los rasgos motrices «dinámicos» de una conmoción alegre. Otro puede desorbitar los ojos con sorpresa y arrobo ante el vaso de vino que se le ofrece, pues está sediento, y alargará alegremente la mano. Como ya hemos visto, ha llegado Klages en el segundo capítulo a la conclusión de que el *primer* análisis que él propone y explica con las muestras de escritura no basta a comprender científicamente esas y otras innumerables diferencias parecidas. En el segundo capítulo propone, por esto, un cambio en el modo de la observación y lo halla al *ver* «la huída ya decidida, que se lanza con premura precipitada, cuando le impulsa el miedo por detrás». La misma insuficiencia del primer modo de observación tiene el esquema parcial X Y M; precisa de un complemento.

Planteamos otra vez la siguiente pregunta: ¿qué observador puede decidir con su mirada si el movimiento va condicionado por una intención afectiva, como en el caso de la huída precipitada y en el beber sediento y ansioso? Una primera respuesta preparatoria del aserto definitivo dice, en términos generales, que el detective puede, en todo caso, proporcionar argumentos de peso. Lo que significa en el lenguaje de una discusión de los métodos que, por lo pronto, quien tome el asunto en serio no puede dar de lado ni despreciar las circunstancias significativas acompañantes. Klages tiene por oficio principal la grafología, y en cada interpretación de escritura que en su libro presenta al lector se muestra

ingenioso detective; pero como teórico desmiente esa virtud. Pero ya volveremos más tarde sobre esto.

6. *La adaptación de los dos esquemas parciales: dos conceptos de la expresión. Acción impulsiva y expresión; las acciones impulsivas de los animales. Intención genérica de los impulsos. Ejemplos contrarios: el principio de los dos factores; objetivos generales y concretos de la voluntad. Crítica: Falla del primero y del segundo esquemas parciales.*

Quien se disponga a evidenciar teóricamente hechos complicados sin volcar todo en las primeras páginas, destacando *un* grupo tan sólo de relaciones y abandonando otros, no merecerá que caigan sobre él los reproches del entendido. Lejos de nosotros tal suposición. Pero indeclinable es la exigencia de que todo esquema parcial con el que se comienza tiene que ser susceptible de completarse con los otros que luego sigan. No debe ocurrir como con esos dialécticos chapuceros que se las arreglan siempre para que los esquemas siguientes demuestren la necesidad de corregir el primero, y, sin embargo, prohiben a la vez cualquier corrección posible. Esto sería una danza de San Vito y nada más; en ningún caso, la exposición de una teoría sin reproches lógicos. La única pregunta que aquí hacemos es la de si el segundo esquema parcial de la teoría de Klages hace factible completar el primero, o bien nos traerá dificultades al intentar la mutua adaptación de los dos (συνορᾶν, ver conjuntamente, como dice Aristóteles).

En las explicaciones de Klages no hay sólo dos esquemas parciales, sino dos conceptos diversos de la expresión. Vengamos primero a uno de sus ejemplos. Al poner la escritura comercial opuesta, en sentido polar, a la escritura expresiva, aparece en la explicación una serie de tipos de movimiento, a uno de cuyos cabos se halla el paso humano rectilíneo en los negocios; en el otro cabo está el camino del perro que, al acompañar a su amo en el paseo, hace todo género de desviaciones. El *tertium comparationis* es el siguiente: las conmociones íntimas se imponen en el que escribe con irrefrenable escritura expresiva, aproximadamente, como en el perro que sigue libremente a su señor, se imponen y afloran a la superficie las tendencias peculiares, en sus constantes desviaciones del camino. Se entiende aquí la expresión en el sentido de la flecha Y M del segundo esquema parcial. La segunda pregunta que planteamos dice así: ¿Qué ocurre si el perro se emancipa enteramente del paseante?

No nos interesa aquí explicar toda suerte de diferencias con ayuda de las curvas del camino seguido por uno y otro; claro es que esas curvas habrán de ser diferentes, si representan una vez el camino de un perrito perdido en sus juegos en medio del campo y otra vez se trata de ilustrar la conocida memoria de los perros más viejos y experimentados, cuando acompañan a su señor en el camino de regreso a casa.

La única pregunta que nosotros hacemos se refiere a si será posible separar cualquiera de esas curvas, como hace Klages, si las acciones del perro y de los animales en libertad «se ahogan, por así decir, en movimiento expresivo». Elevar esta nota característica a definición de la «acción impulsiva», como hace Klages, lleva a quien sobre esto reflexione a una pregunta: ¿Las acciones de los animales no domesticados se ahogan, efectivamente, en movimientos expresivos, o su hacer y omitir se muestra en alto grado canalizado y tendente hacia un fin? Quien se detenga en la nota de la línea recta caerá en perplejidad si, al ejemplo de las emigraciones de las aves, añade los imponentes desplazamientos humanos que ofrecen el mismo grado de derechura; se me ocurre en este momento la comparación del vuelo del Zeppelin, y no estoy seguro de si, bajo circunstancias parecidas, volarían las cigüeñas en una línea más derecha que el dirigible, desde el mar Báltico al Nilo o a Africa del Sur. Yo, por mi parte, dudo que los hombres que caminan a sus negocios hagan exactamente la línea más corta posible, como, por ejemplo, las abejas de una colmena que explotan una copiosa fuente de polen o néctar. Puede considerarse altamente «canalizado» el comportamiento de los animales que viven en libertad, desde las hormigas hasta los lobos, si canalizado significa lo mismo que apetitivo con arreglo a fines. Naturalmente, Klages sabe esto tan bien como cualquiera de nosotros. ¿Por qué se le ocurre, pues, en medio del segundo capítulo la extraña afirmación de que las puras acciones impulsivas se ahogan, por así decir, en expresión? La respuesta es: esa afirmación no se halla a tono en el contexto en que la encontramos; procede del modo de pensar del primer capítulo, y, por inadvertencia, se ha desplazado al segundo. Si simbolizo por definición con la flecha X M todos los momentos de la tendencia hacia el fin, no le queda por simbolizar a la otra flecha Y M más que el entero balanceo sin fines: el balanceo, digamos, de las olas del mar. Y entonces viene como anillo al dedo la afirmación del ahogarse, pues cuando las olas han pasado, no hay ningún objetivo exterior que haya sido logrado; al contrario, todo ha quedado como estaba. Mas la afirmación no encaja en absoluto en el primer esquema parcial que esbozamos antes en el sentido de Kla-

ges. Expresión en el uno y expresión en el otro son dos cosas distintas.

Sería un buen ejercicio mental examinar otras reflexiones de Klages en busca del repentino cambio de uno a otro modo de pensar; puedo asegurar que la cosecha no sería pequeña. Pero basta ya de crítica. El esquema estructural, con arreglo al cual concibe Klages el alma del animal y del hombre, es demasiado primitivo y pobre de factores; por ello, su libro se halla sembrado de verdades a medias. Una de estas verdades a medias la ofrece el *principio* sobre la intención genérica de los impulsos a los afectos. Pues estando yo inflamado por la cólera o el amor, difícil será demostrar que el ímpetu de actividad el afecto actual necesita, en cada caso, de una decisión de la voluntad para hallar su objetivo *concreto;* también el enojo, por el hecho con que nos damos de narices sin esperarlo, «no bulle» en contra de algo genérico, sino inmediatamente contra algo concreto, al igual que toda intención volitiva. En la cuenta de Klages falta la contrapartida a la conmoción endógena, la existencia y el carácter reclamativo del caso exógeno. También esta circunstancia habla al ánimo igualmente que a las glándulas salivares, y es a menudo, en su esencia, algo único y concreto. En el quimismo del cuerpo puede originarse un hambre general que reclama en seguida, claro está, algo con que satisfacerse; pero una presa apetitosa que se presenta ante nuestros ojos dice como cosa concreta «tómame», y no «toma alguna cosa». Y lo que ocurre aquí con el hambre ocurre también en el amplio dominio de las necesidades y de los afectos. Lo imprescindible del *principio de los dos factores*—según la terminología que yo he propuesto—brota lo mismo de las reflexiones sobre los hechos más evidentes de la vida, que es confirmado, por otra parte, mediante las investigaciones exactas especializadas (8).

Si contemplamos ahora el reverso de la medalla, es decir, la afirmación de Klages sobre los *fines individuales de la voluntad,* entenderemos menos por qué se contentó durante decenios con la verdad a medias que el aserto del que hablamos supone. Admitamos que una decisión de aniquilamiento puede tener por fin la mosca individual que ante mí corre por la pared; si se quiere, la decisión alcanza aquí, libre de afectos, la cosa concreta. Pero ¿dónde nos quedan las decisiones huma-

(8) Me refiero, por ejemplo, a Pavlov y Cannon y a las nuevas investigaciones de Katz sobre la materia. Véase su libro *Hunger und Appetit,* 1932, y el artículo del homenaje a Schumann: *Zeitschrift für Psychologie,* 129 (1923), pág. 292 sigs. Mis propias reflexiones sobre este asunto se encuentran más completas en *Die Axiomatik der Sprachwissenschaften, Kantstudien,* 38 (1933), pág. 49 sigs.

nas de otro tipo, por ejemplo, las que en su contenido, es decir, según su fin, se parecen a las instrucciones generales que recibe un mandatario? Quien se dispone a participar en una asamblea consultiva, en la que se ejecutan votaciones, no puede con frecuencia prever en todos sus detalles el curso de la sesión. Pero, como representante de un grupo de intereses, puede llevar consigo instrucciones y obligaciones *generales;* y de igual modo exactamente puede uno regular de antemano su propia conducta con decisiones, quedando, sin embargo, posibilidades abiertas de adaptación y ciertos grados de libertad. ¿De qué otro modo podríamos caracterizar tales «intenciones» sino con el adjetivo «general»? Les conviene este adjetivo en la misma medida que a la intención del miedo el «lejos de aquí a toda costa». Concedido también que lo típico-pragmático de la intención impulsiva, del ímpetu de actividad impulsiva, no es idéntico en todos los aspectos con los fines de la voluntad planteados conceptualmente. Pero porque al primero convenga la nota «general» (con razón o sin ella, no nos metamos ahora en esto), no podemos caracterizar al segundo con la nota «individual» (concreto) simplemente por obtener una contraposición. No acierto a pensar lo que resultaría para toda la «razón práctica» con este esquema, realmente insuficiente, de Klages. El resultado es que, también por este lado, la fenomenología de Klages no es lo suficientemente abarcadora.

Quien, con estas ideas, bosquejadas a la ligera, de la teoría moderna, aun en formación sobre la acción humana y animal, retorna a la doctrina de Klages acerca de la expresión, tendrá que dar muchas cosas de lado por anticuadas, quedándose sin saber cuál de los dos conceptos de la expresión ha de preferir. Según la concepción capital de la metafísica de Klages, es la conducta animal, en un grado aun mayor que la humana primitiva, libre de la irrupción de la *ratio* reflexiva y calculadora de medios, que tan fatal parece ser para la expresión. También hemos de considerar la conducta animal «plena de alma» en alto grado y como proceso no falseado de expresión. Ello acaece, como es natural, si nos decidimos a operar con un concepto negativo de la expresión. Naturalmente, la expresión del alma del niño está mucho menos reprimida y falseada que la de un experto diplomático. Es más auténtica, sincera, digna de crédito, fácil de interpretar, etc. Pero ¡intentemos dar cabida a estos hechos en el esquema V P. M! ¿Está la conducta animal indiscutiblemente simbolizada por la flecha P M? ¿No es más que un espejo de las conmociones íntimas, rítmico acaecer que se balancea libremente, al contrario de la conducta del hombre de negocios? Esto podría decirse con alguna dosis de buena voluntad, acaso de la

conducta de los gatos y perros jóvenes entretenidos en el juego. Mas, en mi opinión, las exigencias de la vida se encargan de hacer desaparecer en el animal que no vive para el juego y quiere conservarse, esa conducta primera, con no menor radicalismo al de la *ratio* cuando irrumpe en la conducta humana.

Por la misma razón no puedo admitir que la conducta animal vaya simbolizada en el esquema del haz de fuegos del que se quita la flecha volitiva (humana) sin sustituirla por otra. El hombre que arde en cólera descarga a veces un puñetazo sobre la mesa, sediento de desquite tan sólo; es verdad, pero se *desconoce* lo esencial de la conducta animal, cuando se la coloca en un paralelo con esas explosiones afectivas humanas en que cae un tintero sobre la mesa. Pues, *en primer lugar*, me resulta muy dudoso que en el espacio vital de los animales en libertad haya tinteros con la misma regularidad que en el espacio humano, allí precisamente donde el dominado por la cólera menos los necesita. Y, *en segundo lugar,* la multiplicación de serios perjuicios que adaecen en tales faenas disminuiría, de modo decisivo, la capacidad vital del viviente. Nuestro en primero y segundo lugar se corresponden mutuamente, y las investigaciones sobre el aprendizaje animal han mostrado esa correspondencia: cómo el animal aprende a evitar el ocasionarse daños serios. Klages ha aceptado la fórmula antigua que ya propusieron los estoicos, de que la conducta de los animales que se limita a seguir las conmociones interiores es «ciega», pero «no menos llena de sentido»; pero ha dejado que nosotros adivinemos el modo como él se imagina la armonía de lo «pleno de sentido subjetivamente» con las exigencias vitales *objetivas.*

7. *El error lógico de la tesis sobre el carácter simbólico de la expresión.*

Llegamos ahora al principio sobre el carácter simbólico de la expresión. En páginas anteriores (véase el párrafo cuarto de este capítulo) hemos intentado desprender el núcleo objetivo y sustentable de la idea, libertándolo de la formulación en que en principio la presentaba. Un crítico que no se empeñe en refutaciones por el gusto de refutar, sino que tenga interés en llevar adelante los pensamientos fecundos, puede plantearse el tema así: ¿Cuál de los términos de la ecuación A : V = S : J tendrá que cambiar para que la ecuación pueda mantenerse? El paralelismo a emplear es libre: La acción del hombre primitivo, comparada con la acción del hombre más racionalizado o la expresión del

primer caso y del segundo con el progreso de la conducta teórica (S : J). En el primer caso, la ecuación es I : V = S : J, siendo I la llamada acción impulsiva y V la acción volitiva. En el segundo caso la ecuación es la siguiente: E*p* : E*r* = G : V, siendo E*p* la expresión primitiva e irreprimida, y E*r* la expresión racional y reprimida. Una y otra ecuación son factibles; lo irrealizable es y será siempre el intento de Klages de poner en relación directa la expresión del primitivo con la acción del *homo rationalis*. Esto nos lleva a una construcción torcida y a todo género de dificultades de que ya hemos hablado. Pues de hecho hemos de aprehender la expresión *siempre* mediante la abstracción, lo mismo si la tomamos de la conducta primitiva o de la más racionalizada. Igual si en un lado quedan la hormiga y el lobo y en el otro el hombre, todos los vivientes logran éxitos de importancia vital con sus movimientos y expresan a la vez que realizan esos movimientos. La lógica de Klages tropieza, al hacer valer el principio fundamental del relieve abstracto para un término de la comparación, pero no para el otro. Es sencillamente *inaceptable* hacer entrar en la metáfora como miembros de igual valor, en un lado la totalidad, y en el otro un momento parcial logrado por abstracción; únicamente puede compararse el todo con el todo o momentos parciales entre sí (9).

Puede parecer increíble a primera vista, pero es literalmente verdad que una parte de los asertos paradójicos esparcidos aquí y allá por los escritos de Klages se reducen a ese error lógico, pero de fácil comprensión, en el plano psicológico. El horizonte de Klages es, a menudo, infinitamente amplio y sus pasos mentales son, como en el caso del símil del puñetazo sobre la mesa, verdaderos pasos maestros. Pero le ocurre, al mismo tiempo, confundir los hilos en los puntos más decisivos

(9) La deficiente correlación que Bühler señala aquí en la teoría de Klages consiste, pues, en que para éste el movimiento del primitivo sería pura emanación expresiva sin intervención reflexiva y racional de la voluntad, mientras que en el hombre civilizado el movimiento proviene siempre de dos impulsos (según Klages, contrarios): el expresivo y el voluntario. *(Nota de los editores.)*

8. *La relación E : R; opiniones de Engel, Wundt y Klages. La representación destacada de la expresión en el punto del lenguaje hablado. La distinción fenomenológica entre E y R. Referencia al esquema V P M. Papel del espacio intuitivo en la expresión.*

Queda así bien detallado cómo Klages trata la relación A : V. Pero hay una segunda relación que le ha preocupado siempre, aunque de pasada; se trata de la relación E : R, es decir, de la *expresión* con la *representación*. Como ya hemos visto, Engel realizó con un rigor intelectual, suficiente para ser primerizo, la distinción de la expresión y la representación, lo mismo en la pantomímica que en el lenguaje hablado; también Wundt reconoció esa distinción en la pantomímica, pero olvidó sacarle fruto en su teoría del lenguaje. Klages sabe muy bien que se han de mantener destacadas la expresión y la representación en ambos dominios (pantomímica y lenguaje), y trata así el tema en el quinto capítulo del libro sobre la expresión. Cita a continuación una comparación de la postura orante antigua y cristiana, sobre la que él habla extensamente:

> «Debido a su elevación interior, inclínase el poseído del entusiasmo a extender, en general, los miembros y, en particular, a abrir las manos y elevar los brazos; tal lo apreciamos plasmado artísticamente en el gesto de los antiguos adoradores. Si comparamos con este gesto la actitud expresiva del orante cristiano, habla ciertamente de expresión su actitud típica de humildad, sus ojos bajos y la cerviz inclinada, pero no las manos plegadas; y no hallaríamos tampoco conmoción alguna del alma que pudiera expresarse en las manos entrecruzadas y extendidas hacia adelante. Por el contrario, al arrodillarse quien reza y elevar sus manos con las palmas pegadas, la una contra la otra, representa más bien un cautivo que muestra su completa sumisión, presentando sus manos al vencedor para que se las ate. Se trata de la *representación* plástica del *dare manus* latino, que significa sometimiento. Ambos ademanes de oración son gestos; pero el antiguo emplea un movimiento expresivo, y el cristiano, un movimiento representativo. El objeto de la representación es casualmente una acción perdida ya hoy; pero el motivo de haberse convertido en *signo* del humillarse estriba en la significación representativa que tienen para el hombre, y para

él sólo, los movimientos en general, significación que hace, ante todo, posible la representación *también* de la expresión» (98).

Sittl remonta también la actitud cristiana en la plegaria al gesto antiguo del *dare manus;* muchos otros dudan, según mis datos, de la justeza de esta derivación y traen a cuento otras relaciones. Pero, sea lo que sea de este caso, la diferencia objetiva es enteramente clara; Engel y Wundt la ilustran con muchas pruebas tomadas de los sistemas de gestos napolitano y otros varios.

Para subrayar esta misma diferencia en el dominio del lenguaje hablado remóntase Klages, como es su costumbre, hasta muy arriba y la encuentra ya en el punto inicial del idioma humano:

«Si tomamos en consideración el sentarse, estar de pie, escribir, bailar, nadar, remar, cabalgar o el desnudarse y vestirse, o el manejo del cuchillo y el tenedor, el juego de pelota o el uso de cualquier instrumento, etc., etc., no hay ninguna de estas acciones cuyo aprendizaje pueda equipararse al aprendizaje del habla. Pues mientras que los procesos que tienen lugar en el primer caso no son más que movimientos de ejercicio, que en parte cumplen su fin por sí mismos y en parte con relación a un éxito de rendimiento, que, si distinto de ellos, es no menos sencillamente objetivo; el movimiento del habla, en cambio (y de modo análogo los ademanes del lenguaje de los sordomudos), sirve a la producción de un fenómeno y especialmente de un fenómeno sonoro que *significa* algo enteramente distinto de sí mismo. Y estas *significaciones* sonoras, merced a las cuales los sonidos tienen ante todo el carácter de palabras, nos ayudan, con respecto a los otros contenidos objetivos, en nuestra facultad *abstractiva* de distinguir, facultad por la que la vida del hombre se destaca del estado de vida de todos los otros seres, invistiendo a todas nuestras actuaciones de un sentido especial que nunca lograrían por sí. Bien pueden las tonterías de la «psicología asociacionista» impedir que aun espíritus bien despiertos den una formulación verbal irrefutable a conocimientos ya de hecho logrados; en todo caso podemos afirmar que los filólogos más avanzados de hoy tienen por seguro que toda estirpe futura y, por lo tanto, cada individuo también llega al aprendizaje del idioma gracias tan sólo a una *renovación* extraordinariamente restringida (pero no una repetición) de los proce-

sos *creadores* del lenguaje; en ello reside principalmente la transformación incesante de éste» (180 y ss.).

Con esto me hallo completamente de acuerdo; en el plano fenomenológico, desde mi primera publicación sobre psicología del lenguaje, en 1908, y como teórico de la evolución del lenguaje infantil, desde la primera edición de mi *Desarrollo espiritual del niño*, en el año 1918 (10). Ch. Bühler ha probado con meticulosas observaciones que el niño se eleva hasta darse cuenta de la función expositiva o representativa de algo en su trato con los sonidos, y H. Hetzer ha seguido al detalle en su trabajo cómo los juegos de ilusión del niño adquieren un carácter formal de simbolizaciones después de haber conseguido hablar y a partir del hecho adquirido del habla (11).

Basta por ahora de consideraciones genéticas en Klages. Para comprender lo que él ha hecho en pro de la distinción *fenomenológica* de la expresión y representación, lo más oportuno es partir de la cita siguiente:

«El «qué» del habla se halla determinado por el espíritu y está adscrito, por lo tanto, a su conducción por parte de la voluntad; el «cómo» del habla se halla determinado por la vida, y resulta por ello tan inaccesible a la voluntad como el sonido de la voz. El mismo juicio que en la boca de uno suena seco y áspero, puede en boca de otro cautivar, convencer y llevarnos tras sí. Y bien entendido que con esto nos referimos a una diversidad radical del fenómeno, que se conserva invariable y vale también para la frase escrita» (182).

Esto es, en parte, exacto, pero no está pensado con suficiente rigor conceptual. Quien conozca la historia de nuestra materia reconocerá en la contraposición del *qué* y el *cómo* la fórmula de Engel, de la que ya hablamos en el capítulo III (párrafo primero). Hay que proceder aquí con más rigor y definir con la mayor exactitud posible la diferencia de que tratamos en un plano de psicología de la vivencia y de teoría de las relaciones. El uno de los dos caminos nos lleva hacia Marty y Husserl, y el otro no conduce al resultado de que la representación se

(10) Edición española de Espasa-Calpe.
(11) Ch. Bühler da las pruebas experimentales en *Kindheit und Jugend*, 3.ª edic., pág. 105 sigs. El trabajo de H. Hetzer lleva por título *Die symbolische Darstellung in der frühen Kindheit*, Viena, 1927.

halla fundada en una relación de subordinación, mientras que la expresión lo está en una relación de dependencia. Sobre esto me he expresado detenidamente en mi *Axiomática de las ciencias del lenguaje* (páginas 77 y ss.), y no quiero repetirme aquí (12).

Klages intenta incorporar la diferenciación *semántica*, indiscutiblemente lograda, de E y R, a su esquema V P M, es decir, darle el cuño de la psicología de la vivencia. Adscríbese con limpieza y claridad la representación a la flecha V M. Y ello nos lleva a otra verdad a medias, como sería fácil demostrar. En conjunto, se confía la dirección que apunta al valor representativo del producto hablado al factor V, mientras que el valor expresivo se sustrae a la voluntad. Pero esto es una regla estadística poco perfilada. ¿Dónde nos queda todo el arte del actor y del orador, si no se puede plasmar y considerar la expresión con la misma fineza que la representación en el plano científico y volitivo? Klages mismo se ve obligado a admitir la siguiente limitación: «Si hacemos abstracción del trabajo del actor.» Pero así resulta notablemente manca la subordinación establecida, porque no se puede afirmar, en una palabra, dónde empieza lo teatral en la vida, y no sería más que un aserto sin pruebas el suponer que regularmente su eficacia se aproxima a cero. En el terreno de la definición no es imposible una «expresión voluntariamente querida», ni tampoco una «representación no querida voluntariamente»; sería menester probar empíricamente que no acaecen nunca. Después de esta crítica previa ofrecemos a continuación el pasaje más típico de Klages:

> «Reflexionemos primero en qué elementos de la acción que es el habla hemos de ver lo que la voluntad produce y en cuáles otros elementos hemos de ver lo involuntario. Voluntaria es la decisión de hablar y el impulso pensativo al que se agregan muchos otros impulsos accesorios; es también voluntaria la dirección mental y la selección exacta de las palabras, sobre lo que en seguida hablaremos más despacio; por el contrario, es involuntario, *si prescindimos de las acciones del actor,* la manera personal de hablar y, dentro de ésta, por lo menos, la entonación, la melodía, el tempo, el compás, la velocidad, el espaciamiento de las inspiraciones, la duración de las pausas, la pronunciación y la acentuación. Y hay que añadir que, en el fondo, la acción de hablar coincide evidentemente con todos

(12) Véase nuestra traducción del libro de Bühler *Teoría del lenguaje. (Nota del editor.)*



los procesos corporales voluntarios, pues en nuestra manera mental de concebirlos aparece cada uno de ellos condicionado en su curso por el fin y, por tanto, como movimiento dirigido de expresión; por lo demás, bien pudiera el movimiento dirigido del habla estar articulado siempre con la misma o con mayor riqueza, siendo así tan apto como el movimiento de la escritura para deducir por él el carácter» (180).

Si prescindimos de esta precipitada subordinación de la representación a los fenómenos dirigidos por el factor V, encontraremos en Klages algunas observaciones agudas sobre la relación E : R. Muy complicado resultaría traer aquí todas las que yo he encontrado. La más importante de todas ellas enlaza con una crítica que Klages efectúa: la crítica de la derivación habitual del gesto indicativo humano desde el movimiento aprehensor.

Si el modo indicativo del dedo índice se hubiera originado, como se nos asegura, en el movimiento expresivo de aprehensión, en vano preguntaríamos por qué el perro o el gato comprenden al instante cuando les queremos quitar algo, pero caen en una incomprensión absoluta si les indicamos algo. Si extiendo mi brazo y el dedo índice, un perro que no haya sido amaestrado en este sentido seguirá el movimiento de mis miembros y acaso se levantará ladrando en espera de que yo quiero jugar con él o de que quiero darle un bocado apetitoso; pero no se sentirá impulsado en absoluto a buscar una cosa en la línea de *prolongación* apuntada por el dedo. Aunque renunciemos al análisis de esos dos hechos tan instructivos, es evidente, por lo menos, que la comprensión del contenido expresivo del movimiento aprehensor supone un movimiento acompañante íntimo; pero la comprensión del sentido del indicar supone la *intuición* de una *dirección*, que va fundada, por su parte, en la imagen vivida del espacio sensorial. Por esto, en cualquier rasgo de toda «pantomima» se ha de señalar el motivo de la significación, no en el movimiento mismo, sino en la *relación intuitiva de una acción con el espacio de la percepción*. El movimiento de extensión no da al dedo extendido el sentido de un dedo índice, sino la circunstancia enteramente diversa de que en ese extender se origina una postura de los miembros, que se manifiesta en el sentido de una línea y en ninguna otra dirección. La pregunta ulterior por qué esa dirección del cuerpo al dedo se forma así y

no de una manera opuesta, puede responderse diciendo que el brazo halla su limitación en el cuerpo, mientras que la punta del dedo termina en el vacío, donde nada se opone a la prolongación de una dirección» (93 y ss.).

No se ha probado con todo esto, según yo creo, que sea falsa la afirmación de que el gesto indicativo se halla en conexión con el movimiento aprehensor, en el plano filogenético u ontogenético. Pero sí se ha bosquejado con acierto la variación que necesita haberse producido en el emisor lo mismo que en el receptor, para que éstos puedan dar al gesto el sentido de una indicación (13). Y, por lo menos, *in nuce,* se ha definido la función del *espacio intuitivo* en la representación. En otro lugar he de mostrar que en el idioma hablado del hombre hay un campo representativo primario y otro secundario. El primario es el campo de la simple mostración *(deixis)* o indicación, y el espacio intuitivo constituye, de hecho, un sector de este campo, más o menos en el sentido en que Klages lo describe.

Klages ha descrito en otro aspecto más la significación del espacio para la representación; sabe que la dimensiones del espacio intuitivo no son intercambiables para el hombre que mira, tal como lo son las del espacio matemático. ¿Por qué? Porque en el espacio intuitivo hay «un efectivo arriba y abajo, adelante y atrás, derecha e izquierda; el espacio matemático es mudo e incoloro; el espacio intuitivo, policromo y sonoro; el primero es incorpóreo; el segundo, corpóreo» (95). «Coinciden manifiestamente en él, alto, claro, ligero y agudo, lo mismo que en el otro, profundo, oscuro, pesado y ancho» (96); por esta razón, no es una casualidad que en todas las épocas las dimensiones de la «altura de sonido» se hayan pensado estructuradas del único modo acertado: de abajo hacia arriba, o lo que es lo mismo, de pesado a ligero o puntiagudo. Lo mismo que aquí, el espacio intuitivo con todas sus cualidades es siempre la imagen y el símil natural en todos los órdenes no espaciales. Esta tesis, si bien no es nueva, es exacta en conjunto, y ha sido empleada con fruto por Klages en la grafología.

(13) Hemos observado este paso en un niño de once meses. Comp. Ch. Bühler: *Kindheit und Jugend,* pág. 214.

9 *Expresión y destreza. Vacío expresivo de los movimientos mecanizados. Fuerza plasmadora. Definición y crítica. El mito de su nacimiento histórico. Ocupación y hondura de ocupación. El nivel de la forma. Su declinación en la época moderna. Rutina y formación racional. Crítica de Klages desde la teoría del arte.*

Luego de haber discutido con Klages acerca de las relaciones E : V y E : R, nos queda un tema último y más difícil, a saber: el modo cómo Klages se representa la relación de la expresión para con el hecho del ejercicio y la *destreza*. Klages se adhiere, por de pronto, a la *communis opinio:*

> «El que aprende por primera vez o no llega nunca a aprender bien a manejar el tenedor en la comida, montar a caballo, bailar, esgrima, remo, nado, no puede desplegar su expresión en ninguno de esos ejercicios, y nos vemos obligados a evaluar su falta de práctica para llegar hasta un contenido vital cualquiera. Por el contrario, la sencilla evaluación del nivel de forma, que cualquier ejercicio tiene, supone que éste se ejecuta merced a esa «destreza», que es siempre el resultado de un ejercicio dirigido a ella» (148).

Una cosa por el estilo puede decirse de la escritura; la escritura «carente de destreza» de los obreros, aldeanos y escolares no es inexpresiva totalmente; pero en ella se manifiestan los rasgos del carácter poco más o menos como acaece con un día incierto en que el cielo se halla cubierto de nubes: estamos siempre en la inseguridad de «a qué altura se hallará el sol». Por lo tanto es de esencia de la expresión perfecta, según Klages, una actividad que ha sido ejercitada hasta la destreza. Mas con esto no se ha dicho todo, pues la actividad que ha conseguido la destreza y que se realiza como por arte de magia no es *eo ipso* expresiva también, sino que puede hallarse enteramente desprovista de alma como los reflejos, como el estornudar, toser, guiñar los ojos, etc. En estos casos hablamos de actividad *mecanizada:*

> «El movimiento expresivo no es un movimiento habitual, sino que, al contrario, éste constituye su *extrema contrapartida*. Suponiendo que un movimiento poseyera de suyo contenido expresivo, lo perdería en el mismo momento en que se tornara simple movi-

miento habitual. Recórranse los ejemplos citados como acciones automáticas y nos convenceremos en seguida de que deben llamarse inexpresivos en la misma medida en que no son más que acciones habituales» (59).

No nos aventuremos ahora a dar cabida en el esquema V P M a las actividades que Klages, como todos los demás, consideran «mecanizadas». Esto es posible tan sólo si se entiende por el factor V algo más que la dirección volitiva del proceso, en sentido estricto; si V es la tendencia finalista o la adaptación (objetiva) al fin, nada se opone a que pensemos simbolizado en la flecha V M el momento de mecanización de una actividad. El componente P M se torna entonces excesivamente débil, o se aproxima al punto cero, siendo los movimientos enteramente mecanizados; tal es la concepción de Klages. Pero acaso se defendería éste contra el intento de dar cabida a todo en uno de los esquemas parciales por él diseñados.

Como informadores escrupulosos es nuestro deber seguir a Klages cuando introduce, en plan de teórico, un nuevo factor, al objeto de distinguir la actividad vacía de expresión de la plenamente expresiva y ejercitada a la perfección. Este nuevo factor se llama *fuerza plasmadora*. Hagamos constar que el factor «fuerza plasmadora» tiene en Klages la única misión de conferir contenido expresivo, en mayor o menor grado, al hacer humano ejercitado diestramente:

> «Según esto, consistiría la esencia del talento, entre otras cosas, en la capacidad «de llenar de expresión hasta los bordes cualquier hacer», en la medida de la plenitud anímica disponible; defendemos la opinión de que en ello únicamente consiste el talento, y desde este punto de vista hallamos en toda especie de aquél una especie de fuerza plasmadora» (161).

No nos interesan aquí las consecuencias de tal definición para la estética; discutan otros con Klages si es oportuno separar la potencia simplemente representativa de un artista, de la llamada «potencia plasmadora», y si es factible imaginar todo el contenido estético de una obra humana tan acabado como cuando está lleno de expresión «hasta los bordes» (o algo menos). El teórico de la expresión abandona a otros esta tarea; pero ha de escuchar con atención si se introduce *un generador* propio de expresión, porque entonces se trata de su «asunto». Esto es, en realidad, la fuerza plasmadora de Klages. No la tiene ni la necesita el ani-

mal, ni el creador de aquellos productos humanos ante los cuales se queda boquiabierto Klages en los museos con la exclamación: «Aquí todo es sencillamente perfecto»; se trata de las «obras de los pueblos más antiguos; la admirable ornamentación de las cestas de mimbre y de las esteras, las vasijas que parecen hechas jugando, las conchas, collares, planchas de cobre, plantas fundidas con un derroche de forma, puñales, arcos, espadas, cinceles, hachas, escudos, cuernos, tambores, espléndidas tallas en madera».

Por demás extraño es el mito lleno de melancolía que Klages concibe acerca del nacimiento de la fuerza plasmadora humana. Después de que está ya creado lo «sencillamente perfecto», nace este advenedizo (14), incapaz hasta hoy de cumplir la misión de reinstaurar el estado aquél de donde lo más perfecto nació o creció, más bien que fué creado. La fuerza plasmadora es en la cosmología de Klages el sagrado adversario de la infausta irrupción de la razón; una vez nacido, espera la humanidad en angustiosa tensión la incierta victoria de la salvación sobre la catástrofe cada día más amplia. Este combate trágico comenzó con la destrucción del estado primitivo en que la razón era todavía un esclavo de la vida. Pero basta sobre esto.

Más fructífera es la discusión cuando, una vez reconocido el hecho de la actividad mecanizada y vacía de expresión, iniciamos por nuestra cuenta una reflexión sistemática. En el estadio del *ejercicio* no es el movimiento aun lo suficientemente libre y corriente para servir bien como manifestación de las conmociones anímicas; en el estadio de la *destreza* no reclama el movimiento de por sí a todo el individuo con tal urgencia que pueda actuar de expresión plena de aquellas conmociones sin una *ocupación* alimentada en otras fuentes. Este es más o menos el sencillo hecho, sin añadidos. Cabe preguntar si se le pueden incorporar otros hechos con cuya ayuda debiera comprenderse la vaciedad y plenitud de contenido expresivo propias de un movimiento. La ocupación de que hablamos es un hecho de importancia incalculable para la teoría de la expresión. Hay gradaciones en la ocupación, una hondura de ocupación; cuando hacemos algo, estamos «en ello» en mayor o menor grado. A veces pone uno en juego su vida, su existencia social, su honor y se da cuenta de ello; inútil advertir que en tales casos se halla «hondamente afectado», que es creador de su obra y se siente como tal; en un sentido superlativo es el actor de su acción.

(14) El espíritu racional, según Klages, antagonista del alma. *(Nota de los editores.)*

Por el contrario, las actividades que se suelen denominar mecanizadas no son ocupación entera y honda, por lo cual no tienen la misma valencia expresiva. Decimos «no la misma», porque sería una afirmación muy precipitada querer denominar a todo lo mecanizado inexpresivo sin más ni más, o considerar limitado a lo más superficial de nosotros en toda suerte de circunstancias el valor sintomático de aquéllas. No se compadecería esta afirmación con el tan conocido hecho de que un movimiento sirve de revelación para alguien que lo atiende y comprende, precisamente cuando menos se está «en él».

Hay aquí problemas de que Klages no ha tratado; ni siquiera conoce el concepto de *ocupación.* En cambio, sus temas de grafología práctica le llevan a otro concepto importante que se halla emparentado lógicamente con el concepto de fuerza plasmadora; me refiero al *nivel de la forma.* Si se afirma que una escritura muestra un alto nivel de forma, creemos comprender en seguida lo que se apunta, y estamos dispuestos a reconocer que existe una escala merecedora del nombre «nivel de la forma». Pero será muy raro que coincida con Klages lo que en este caso piensa el no iniciado con la peculiar conceptuación de este autor. Como es costumbre, se remonta muy alto para proponer de un modo intuitivo al lector este concepto. Hay que dar de lado y separar todo lo que huele a patrones fijos y se debe a cualquier tipo de rutina. Queda así, en el esquema de la escritura, un carácter formal de conjunto que deja ver la altura de la fuerza plasmadora que tiene quien escribe. Así, por lo menos, lo deduzco yo de las indicaciones prácticas para el conocimiento del nivel de la forma que se ofrecen en el libro *Escritura y carácter:*

> «Al determinar, antes que nada, el *nivel de la forma,* la *simetría* y la *regularidad,* concretamos ya desde un principio tres cosas: Si hemos de comprender el carácter en cada uno de sus rasgos más desde la plenitud de vida o desde su carencia—si la excitabilidad es considerable o escasa—, si predomina la vida sentimental o la voluntad» (5.ª y 7.ª edición, pág. 167).

Sujetándose a esta trilogía de cualidades generales (momentos plasmadores de mayor altura sistemática), se representa Klages el asunto de acuerdo con el siguiente esquema: Así como los trastornos de la *regularidad* (empezando por el tercer momento) indican una preponderancia de la vida sentimental sobre la voluntad, y como las oscilaciones de la *simetría* manifiestan el grado de excitabilidad, del mismo modo

atestigua el nivel de la forma la altura de la fuerza plasmadora. Nos demuestra la «plenitud de la vida en rítmica ondulación» que en nosotros, hombres modernos y racionalizados, no se manifiesta de modo inmediato, sino sólo merced a aquel generador positivo de expresión que Klages llama fuerza plasmadora. No hay que olvidar que, según la opinión de Klages, hemos llegado a una pobreza enorme de expresión. «La plenitud vital de la Humanidad y el contenido expresivo de sus descargas anímicas se hallan en constante decadencia desde el Renacimiento, decadencia que se acelera en la Revolución francesa hasta tal punto, que la personalidad actual más rica y dotada se nutre de una *alimentación* esencialmente más pobre y alcanza, en el mejor de los casos, la plenitud de lo que hace cuatro o cinco siglos era sólo una *medianía*» (loc. cit., págs. 42 y ss.). Lo indicado será, pues, estudiar el nivel más alto de la forma en escrituras antiguas, para ver luego el pálido reflejo que aun puede rastrearse en las más nobles escrituras del presente. Las 120 pruebas escogidas que Klages ofrece en su libro *Escritura y carácter* y sus indicaciones prácticas nos dan una buena ocasión para ello.

Permítase aquí a un lego en grafología una pregunta incidental. Si los recuerdos de la escuela no me engañan, corre paralelamente al rápido declive, que Klages nos describe, la ascensión y propagación del llamado «arte» de imprimir. En el sentido de Klages, la imprenta es, naturalmente, el enemigo capital *in persona*: es un patrón fijo que se ha hecho realidad, donde antes era posible la libre plasmación. El viejo arte de pluma muere ciertamente al propagarse este nuevo arte diabólico. ¿Qué consecuencias tiene esto? Suponiendo que a los hijos de nuestros hijos se les dé en la escuela máquinas de escribir en vez de palillero y pluma, ¿qué ocurrirá entonces? Muchas cosas han muerto ya ciertamente; pero me parece que a la historia universal de Klages le falta la contrapartida que habría de incluir los elementos nuevos que han venido a sustituir a los finiquitados. La tesis de que la Humanidad de hoy es mucho más pobre en expresión y fuerza plasmadora que la de hace quinientos años, no puede defenderse con el solo apoyo de comparaciones de escritura. Y basta ya.

Es interesante, teóricamente, traer a cuento el esquema fundamental de la teoría de la expresión de Klages con la trilogía: nivel de forma-simetría-regularidad. El esquema V P M no indica que el factor V haya de ser tripartito; pero así parece desprenderse de la citada trilogía, en la que la «voluntad» lucha contra el dominio del sentimiento, y alguna otra cosa ha de luchar contra la fuerza plasmadora o la rítmica

ondulación de la vida natural. ¿Cuál es esa otra cosa? Evidentemente, o la tendencia a la mecanización que va sostenida por toda actividad de constante reiteración: la tendencia a la rutina, o bien será la tendencia al formulismo racional. Ya en el siglo de oro del arte griego hubo artistas, como todos saben, que creían en la posibilidad de calcular las proporciones ideales, y especulaban sobre la sección áurea y otras relaciones patentes. En la música son aún más antiguas las especulaciones matemáticas. Artistas del Renacimiento la renovaron, y hombres como Leonardo de Vinci y Durero han definido en reglas geométricas muchas de las «tormentas anímicas» en el campo de su actividad artística. Klages mezcla la rutina (mecanización) con la indagación racional (cálculo), invocando en contra de ellas, en el campo del arte, el libre ondular del alma. Ritmo frente a compás, en sus términos; la escala del nivel de la forma demuestra la medida en que la vida natural logra imponerse frente a las tendencias citadas.

Si un teórico del arte, que tenga cierta categoría, hubiera de discutir a fondo con Klages en este terreno, podría reprocharle muchas cosas y estaría en el lado fuerte al defender, por ejemplo, la idea de una «voluntad del arte» y la rehabilitación del momento racional en el campo de la plasmación del artista. ¿Dónde queda la arquitectura de los griegos, Leonardo, Bach y otros, de no ser esto posible? Y esto, sólo de pasada. El psicólogo alcanza con una sola palabra el punto de la desviación teórica, al ofrecer sus reparos contra la equiparación de las dos tendencias que nosotros (y sólo nosotros) hemos distinguido. No son lo mismo, de ninguna manera, la rutina inanimada (como se la suele llamar) y la indagación racional; nada más fácil de demostrar que el animal está sometido a la ley de la «mecanización» psicológica de todas las actividades que se reiteran con frecuencia, con la misma exactitud con que el hombre se destaca de ella en el campo de la pesquisa racional (cálculo). De querer continuar en esta dirección, iríamos a parar a consideraciones parecidas a las que ya hemos hecho al hablar sobre el pretendido principio del carácter simbólico de la expresión en Klages. Su esquema conceptual dualista es demasiado pobre y rígido para poder dar cuenta de la diversidad de los hechos.

10. *La máscara y el forcejeo dinámico. El problema del arriate de tulipanes. Dos tipos de hombres. Cuestión de métodos.*

Hay otros dos pensamientos muy trabajados por Klages que podemos ya indicar a la altura donde llegamos en la exposición de su doctrina. El uno de ellos es la idea de la *máscara* que lleva todo hombre culto, y el otro, ese peculiar *forcejeo dinámico* de todas las tendencias íntimas, manifestado en la expresión. El tema de la máscara y su correspondiente convencionalismo velador de la expresión lo trata Klages de acuerdo con Nietzsche y en mano con los psicoanalíticos. Como buen grafólogo, nos indica el modo cómo el hermeneuta llega a descubrir la máscara y penetra hasta la expresión auténtica. No queremos entrar en ello ahora porque sería harto prolijo. Lo más indicado para aclararnos ese aserto sobre el dinámico forcejeo de todo lo expresable será uno de los numerosos ejemplos grafológicos. Ahí tenemos las pruebas de la escritura de Bismarck y Beethoven: se plantea la cuestión de la «regularidad» de los rasgos de aquéllas. La letra de Bismarck muestra un grado muy alto de regularidad; la de Beethoven, en cambio, de irregularidad. ¿Qué puede significar esto? A primera vista, escribe con rasgos regulares cualquier tímido rata de biblioteca a quien no le preocupan grandemente los problemas sentimentales, y se limita a cumplir diariamente, como una maquina, su tarea. Pero la regularidad en Bismarck es resultado de una poderosa voluntad que domina una vida sentimental honda y fuerte. Con rasgos irregulares escribe, a primera vista, cualquier aventurero sin raíces a quien le falta firmeza de carácter. Pero, en cambio, la iregularidad de Beethoven es resultado de fuertes y apasionadas conmociones anímicas, capaces de hacer «impotente» a una voluntad grande también.

Klages no se cansa de aplicar el mismo antagonismo formal a todo lo que saca de la escritura. Para él la intimidad del hombre es un complicado engranaje de fuerzas contrarias; con todo lo que de éstas se patentiza en las manifestaciones vitales acaece como con el fiel de la balanza que no nos anuncia más que el *peso*. Tal es el esquema mecánico más sencillo por el que nos podemos aclarar la idea de Klages. El mismo discute otros esquemas más mecánicos, y en su libro *Escritura y carácter,* en el que con más claridad expone su idea, adopta para su doctrina el término «ambivalencia significativa de las notas de expresión».

Como explicación damos un ejemplo que Klages toma de la vida corriente: dos niños se hallan ante un arriate de tulipanes; A. corta de ellos y se hace un ramo; B., en cambio, no los toca. ¿Podremos decir que el deseo de A. hacia las flores es mayor que el de B? Respuesta: no, porque ignoramos el curso que en los dos ha seguido el contraimpulso. Acaso es más fuerte en B. el deseo; pero lo es aún más el contraimpulso. Así acaece siempre, piensa Klages, con nuestra apreciación de las fuerzas impulsivas por lo que podemos ver en los demás.

> «Y lo mismo ocurre con *todo* movimiento del hombre en que se exteriorice visiblemente un proceso anímico. ¿Cómo queremos deducir de la altura de la voz el grado de excitación, si uno echa venablos por su boca y otro cuchichea torpes malicias? ¿Cómo comprender, por el ímpetu del comportamiento, la tensión de la energía, si uno se queda «frío» en sus decisiones, mientras que el otro se entusiasma? ¿Y cómo, por el gesto que se nos enfrenta, conocer la grandeza de la buena voluntad, si el uno sigue en ella a su bondad efectiva, en tanto que el otro se limita a «dejarse llevar»? Si una nota expresiva X tiene como posibles significaciones *a, b, c,* tiene que poseer también las posibles significaciones *a', b', c'*; y si una nota Y significa *f, g, h,* debe también poder significar *f', g', h'*» (*Escritura y carácter,* págs. 31 y ss.).

No es nuevo para el psicólogo el hecho de los contraimpulsos; todo el que ha tratado de describir los procesos de la motivación ha tropezado con la imagen del «ponderar» el pro y el contra, imagen prevista en vivencias inmediatas. Ocurre, si no en todas, sí en la mayor parte de las decisiones que son accesibles a la percepción íntima. Hay hombres que sufren verdaderamente bajo los contraimpulsos; los más de nosotros conocen a este o a aquel tipo a quien se le podría predecir: Si se te llega a abrir alguna vez la puerta del paraíso, irás primero a preguntar al portero si se puede salir de allí o con qué base jurídica se puede entrar. No debe haber pensado Klages precisamente en este «tipo»; su esquema está muy en lo cierto, pues las contratendencias y resistencias íntimas son fenómenos corrientes del mecanismo psíquico.

La cuestión es si existe un sencillo paralelo entre la conducta observada ante el arriate de tulipanes y los movimientos de la mano cuando escribe. La existencia de ese paralelismo constituye la primera suposición de importancia en la grafología de Klages. El niño A. y el niño B. llegarán a escribir con letra distinta; o en un planteamiento contrario:

Bismarck y Beethoven se comportarían probablemente de niños en modo muy diverso ante un macizo de tulipanes. Mas, dejando aparte todo este problema del desarrollo, en todo caso supone Klages que la firme personalidad de Bismarck, que mostró en las situaciones más decisivas su conocido factor V fuerte y dominador, sale a luz también en la gran regularidad de los rasgos de su letra. Se recuerda, por ejemplo, cómo, al hablar en el Reichstag, supo frenar la palabra violenta, siempre que se presentó la ocasión, a pesar de su conmoción interior tan fuerte, y se cree además reconocer en los rasgos de su letra ese freno. Esta es una suposición plausible: ningún entendido duda de que *puede* ser así. Pero ya es otra cuestión si *debe* en todos los casos ser así.

Nos cuidaremos ante todo de suponer esa relación de armonía continua en *todos* los hombres, armonía no sólo entre el carácter y la conducta, sino también entre el carácter y la obra producida. La psicología moderna ha mostrado en este aspecto demasiadas brechas, contradicciones y desarmonías internas, con lo que ha refutado por completo toda hipótesis del tipo anterior. Preguntémonos, por un momento, si la obra musical de Beethoven merece o no, como su letra, la nota «alto grado de irregularidad» o la de «voluntad frecuentemente rota por debilitantes irrupciones de las emociones anímicas». Lejos de mí tratar de pillar en una conclusión prematura al grafólogo Klages en el caso de Beethoven. Tampoco se puede siempre considerar, según Klages, la producción musical o cualquier otra producción humana como una afluencia continua e irreflexiva de la personalidad de su creador. No, mi argumento es el siguiente: Lo que conviene a la obra musical debe convenir también a la escritura. Los principios de Klages para la interpretación dejan entrever que no ha advertido suficientemente la distinción fundamental existente entre personalidades con una armonía primaria entre su carácter y su obra, y otras personalidades en que nos parece deber contar hasta en su letra con grandes complicaciones, es decir, incoincidencias e irregularidades.

Y basta ya de consideraciones *positivas* sobre la idea básica del forcejeo de las tendencias en el marco de la intimidad. Klages apunta en la subsiguiente consideración a una importante *cuestión de métodos*, cuestión que, en su concepción, «decide sobre la justificación de toda ciencia fisonómica». Si todas las notas de la escritura patentizan sólo relaciones y preponderancias dinámicas, habrá uno de reflexionar si el hermeneuta es capaz, en general, de apoyar en observaciones empíricas exactas juicios como el que se refiere al contenido expresivo de las escrituras de Bismarck y de Beethoven. ¿De dónde saca él que las notas

—resultado de cocientes o de diferencias—de la regularidad en un caso y de la irregularidad en el otro son una consecuencia de potencias fuertes y no débiles? Klages llega a la conclusión de que un hermeneuta no podría decidir nunca esto, si estuviera únicamente atenido a un análisis racional y no pudiera confiarse en su impresión inmediata, en el procedimiento de la resonancia (como preferimos llamarlo), pues si, en último término, se debiera apreciar de un modo inmediato el grado de vitalidad de quien escribe por sola su escritura, no podría ningún otro procedimiento abrirse paso por este relativismo de los signos.

En conexión con esto hemos de decir algo más, pues nuestro aserto se refiere a todo el dominio de la expresión. Serán las últimas palabras de nuestra exposición crítica de la doctrina de Klages sobre la expresión.

11. *Pretendida insolubilidad analítica del problema que nos presenta el arriate de tulipanes. Ayuda efectiva de los indicios. Explicación mediante un ejemplo de la ayuda de las asociaciones.*

El que comience a observar científicamente los fenómenos de la expresión comprenderá en seguida a qué se refiere. Darwin cuando destaca como dificultades particulares de tales observaciones «nuestra larga familiaridad con el objeto», los movimientos de la «simpatía» del observador y la intervención falseadora de su «imaginación». En nuestro trato diario con los hombres y en el teatro reaccionamos a menudo muy sutil y atinadamente a la expresión de los demás, sin saber, a punto fijo, qué es, en realidad, lo que nos ha *llamado la atención* de tal o cual manera, y sin poder describirlo, naturalmente. Pero la observación científica requiere análisis. También Klages analiza y trabaja como grafólogo teórico en la formación de una sintomatología. Encuentra límites concretos al procedimiento del análisis interpretador: en último término cree partícipe siempre el sistema psicofísico del observador hermeneuta e imprescindibles las decisiones de éste en todo caso y en todos los sentidos. El lema es: Si no lo sentís, no lo podréis tampoco cazar. Significaría cerrar los ojos a un hecho patente recusar esto de un modo general. Pero, al considerar con más meticulosidad el asunto, cabe mantener también la opinión de que las fronteras del procedimiento analizador pueden ampliarse paso a paso con una técnica de observaciones progresivas, de modo que se haga más y más accesible al análisis lo que antes se hallaba delimitado de un modo global únicamente.

Tomo de nuevo la afirmación de Klages de que es insoluble analí-

ticamente el problema del arriate de tulipanes para refutarla. Esta afirmación es, en cierto modo, comprensible tan sólo cuando se piensa en las tareas peculiares que se plantea el grafólogo. En su mesa y ante sus ojos hay una muestra aislada de escritura como documento del acto de escribir; con esto sólo tiene que operar el grafólogo. El movimiento de brazo del niño A. que coge los tulipanes y el retraimiento del niño B. no se hallan aislados de la conducta total. Nada se opone a que el interpretador proceda como un detective perspicaz, es decir, tome en consideración todos los datos instructivos que pueda reunir con la observación de esa conducta total. De este modo llega a un juicio bien fundado sobre la fuerza o debilidad de la apetencia primaria de aprehensión y de sus contraimpulsos. No podemos decir, de un modo general, hasta dónde este procedimiento es analítico y hasta dónde global.

Al estudiar el psicólogo el procedimiento de interpretación en casos concretos se le abre un pequeño mundo de métodos y técnicas entrelazados. Mas, por muy rico que ese mundo pueda ser en particular, paréceme a mí, por de pronto, que podremos obtener una ojeada ordenadora sobre él, si contraponemos uno a otro el *procedimiento de resonancia* (global) y el *procedimiento de los indicios* (analítico). Sobre esto se puede ver algo en mi axiomática de las ciencias del lenguaje y en la reseña sobre Piderit y Lersch. Añadamos aquí un detalle, tomado de investigaciones todavía inéditas acerca de la expresión de la voz, a fin de que *el principio de la asociación* de los viejos psicólogos, tan postergado hoy injustamente, halle de nuevo la atención que le corresponde. En Viena nos planteamos la tarea de tratar sistemáticamente el tema «voz y personalidad» y comenzamos a este efecto una serie de investigaciones con un experimento radiofónico. Alrededor de 3.000 radioyentes de la emisora de Viena interpretaron fisonómicamente las voces de locutores desconocidos. H. Herzog informará en la Revista de Psicología sobre el plan y el resultado del experimento. Doy a continuación una rara particularidad que no figura en ese informe en un puesto esencial. No es raro que hermeneutas totalmente ingenuos y sin idea alguna teórica envíen datos sobre el color de los ojos o del cabello de un locutor desconocido; hay incluso indicaciones sobre el vestido y aún más concretamente sobre si al locutor le sienta bien o mal la corbata (claro que estas indicaciones son más raras y vienen como disculpándose). Estas indicaciones se mostraron confirmadas por el control objetivo en un porcentaje relativamente grande, demasiado grande, para que puedan ser debidas a una reflexión de probabilidades. ¿Cuál es el motivo de esto? ¿Tendremos que adherirnos a la hipótesis

de que los rubios y los de ojos azules tienen algo característico en su voz que permite diferenciarlos de los morenos y de los de ojos negros?

Más razonable es obtener de observadores prácticos y de confianza un buen informe sobre el proceso de la interpretación fisonómica de la voz. Según éstos nos informan, no es raro que la voz a interpretar «recuerde» en seguida, o a veces, la voz de alguien conocido (que, por lo general, no se halla cerca de nosotros, sino algo lejos). Este conocido (vamos a llamarle *medius*) tiene y conserva en la imagen memorativa sus rubios cabellos y azules ojos, y acaso también una corbata llamativa. Constituye un caso de *suposición*—que no sorprenderá a quien conozca los hechos de la reproducción de imágenes—el que estos y parecidos atributos pasan inmediatamente en el proceso expresivo del *medius* al locutor desconocido de la radio, y esto ocurre a veces de un modo forzado, que provoca la admiración del mismo hermeneuta. Claro es que restan todavía muchas preguntas y reflexiones en este terreno; y, en fin de cuentas, podría resultar cierta correlación positiva entre el color de los ojos y el carácter de la voz. Pero el resultado objetivo nos interesa aquí mucho menos que la teoría metódica que puede desprenderse de él.

Admitimos que la ayuda de un *medius*—que suele ser un tipo vital en el caso concreto de la interpretación, sin presentársele aislable siempre a quien interpreta—no es precisamente *el* procedimiento en singular, sino uno de tantos procedimientos como son posibles en la interpretación de la voz. Ahora bien: cabe preguntar si tales ayudas son explotadas también por los grafólogos y otros fisonomistas, o si lo son, en primer lugar, por hermeneutas ingenuos. Al describir y determinar con más concreción Klages el instrumento psicofísico del verdadero grafólogo, concede importancia al factor *resonancia*, e incluso niega en redondo que pueda conseguirse por rodeos detectivescos y con indicios algo de consideración. Acaso recusara también la existencia del *medius*, o le daría de lado por simplemente inútil con el mismo énfasis con que ha rechazado los indicios. Y aquí hemos de empezar ya a discutir con él. Según los datos que yo hoy poseo, lo mismo el proceder de la resonancia pura que el de los solos indicios es un caso límite ideal; hay que emplear los dos, naturalmente. Pero constituye una parcialidad que no va apoyada por los hechos mejor conocidos ni puede tener fundamento alguno plausible el adscribir todo a uno de aquéllos, dejando al otro fuera de la cuenta.

Hasta el esquema físico tan simplificado de la balanza, que nos servía de comparación para los procesos psicofísicos, ilustra muy bien

mi opinión. La caída hacia la derecha o hacia la izquierda del platillo de la balanza no me indica, por de pronto, más que el sobrepeso. Pero si suponemos que puedo observar también otras circunstancias decisivas, por ejemplo, la duración de la oscilación pendular en mi balanza, y si conozco suficientemente mi instrumento, las cosas varían: La balanza que tiene mayor carga (absoluta) pendula más despacio que la que tiene menos carga. Hay que pensar en la aplicación de tales datos de observación, si se quiere explotar correctamente la analogía. Pues en los dos últimos decenios hemos aprendido a ver que y cómo el «tomar en consideración también» circunstancias accesorias extrañas y de la mayor heterogeneidad entraba a determinar los datos de percepción más sencillos en apariencia y «más inmediatos». Si la magnitud aparente de la cosa vista y su aparente alejamiento de nosotros se ven normalmente lo mismo que los colores y las formas en colaboración con los indicios (15), no habremos de admirarnos de que los mismos datos perceptivos y los momentos de mayor altura sistemática en la forma hayan de ser vistos e interpretados como signos expresivos, sólo en relación con circunstancias complicadas de la situación respectiva.

Otra indicación me parece aún oportuna, si bien no quepa insertarla en particular, a saber: la indicación al proceder hermenéutico de la filología y otras ciencias del espíritu. Bajo una consideración metódica no desdeña este tipo de interpretación el proceder de los indicios, sino que lo ejercita con y al lado de la llamada introyección sentimental en modo y manera muy refinados. En la sencilla interpretación de una expresión se encuentra también, por lo que hace al procedimiento, lo mismo que los grandes filólogos vienen realizando con éxito en su terreno, de mucho tiempo atrás

(15) Comp. a este propósito la serie de artículos editada por E. Brunswick: "Untersuchungen über Wahrnehmungsgegenstände", *Arch. Psych.*, 88 (1933) y su libro *Wahrnehmung und Gegenstand,* Viena (Deutike), 1933.

X

PRESENTE Y PORVENIR DEL ESTUDIO DE LA EXPRESION

En la historia de los axiomas propia de toda ciencia hay fases en las que se impone, en primer término, la tarea de unificar y armonizar el fondo de los conocimientos. Esa fase ha vencido ya en el estudio de la expresión y, en general, en toda la psicología. En mi libro *La crisis de la Psicología* he delimitado con el ejemplo del «lenguaje» los tres campos de observación de nuestra ciencia, caracterizándolos como aspectos posibles e imprescindibles de que es preciso partir. No es nuevo caracterizar los movimientos mímicos del rostro y la pantomímica como un lenguaje peculiar, lenguaje mudo del hombre y de sus vecinos los animales. Era de esperar, antes de acometer el estudio a fondo de la historia, que los esfuerzos de la ciencia en torno a la expresión en sentido amplio se adaptaría al esquema de los aspectos. Muy instructivo es articular por aspectos los conocimientos actuales y plantearnos con claridad las tareas que en el futuro nos aguardan en el terreno de la axiomática.

1. *El aspecto de la vivencia en Wundt; una nueva psicofísica. Análisis behaviorista: crítica. Limitación objetiva. Aspecto de la obra o del resultado. Diferenciación. Tres conceptos de la expresión*

Mirando a la crónica que aquí hemos presentado, no necesitamos larga reflexión para obtener el nombre del sistema que pone de relieve con más limpieza y unilateralidad el aspecto de la vivencia. Es la teoría de la expresión de W. Wundt. Según éste, la expresión es el «reflejo» o autoexposición de las vivencias en el cuerpo (en movimiento) de quien las vive. Esta era y es una verdad que está segura del aplauso de los cartesianos y espinozistas, pero no tan sólo de éstos. Tampoco sufrirá lo más mínimo por la crítica que se haga al ensayo de verificación, fran-

camente insuficiente, emprendido por el mismo Wundt. Valdría la pena, y alguna vez tendrá que ocurrir más pronto o más tarde, que alguien con un conocimiento amplio y hondo de la estructura y el cosmos de las «vivencias» plantee de nuevo la pregunta de Wundt, esto es, la pregunta por la relación de la vivencia con los fenómenos del cuerpo en movimiento. Por poco que uno pueda darse cuenta de los progresos de la fenomenología después de Wundt, está en situación de pronosticar que tal intento llevaría mucho más lejos que la doctrina de Wundt. La teoría de la expresión incluye un trecho de psicofísica, no hay duda; pero esa psicofísica habrá de ser hoy otra distinta de la de Fechner-Wundt, una teoría en la que se hayan asimilado, en la fenomenología más avanzada de hoy, los conocimientos de la neurología sistemática y las conquistas actuales en el campo del psicoquimismo. Sobre ello diremos luego unas palabras en el párrafo cuarto.

Apenas si constituyó más que una indicación práctica para el observador científico del teatro la observación de Engel de que aquél habría de atenerse estrictamente a lo perceptible desde el exterior y «no seguir muy concienzudamente en sus aclaraciones y divisiones a los filósofos que explican la naturaleza íntima de las pasiones». Siguiendo este consejo se llega a importantes consecuencias metódicas y objetivas; se queda uno lejos del aspecto vivencial y se llega al análisis *behaviorista* de la expresión. La concepción básica de todos los teóricos, desde Engel hasta Klages, gira siempre en torno a la relación E : A, el radicamiento de la expresión en la acción (animal o humana). No es afirmar demasiado si caracterizamos sencillamente la teoría de Engel como una teoría de la acción. De este modo se sigue la indicación de la historia y nos acercamos al viejo problema con medios nuevos. Un paso basta para llegar al sitio principal de la teoría de la expresión en que habría de emplazarse objetivamente el análisis behaviorista. En tanto que se mantenga, por ejemplo, el pensamiento de que una buena parte de los fenómenos expresivos son *comienzos de acción*, hallará el behaviorista en ellos tema de investigación, que corresponde de modo exacto a su programa. Quien se plantea en general el tema de predecir científicamente la conducta animal y humana tropieza en todas partes con el tema parcial de hacer pronósticos por los indicios; y especialmente con la tarea importante de predecir el curso completo de una acción cuando ésta ha comenzado. Claro es que siempre y cuando ese comienzo sea *efectivo y visible*. Con esto queda indicado el puesto lógico del concepto de expresión en la ideología behaviorista. Quien no se limita a decir «acción», sino que la piense al mismo tiempo, mienta con

ello distintos acontecimientos. El alfa y el omega de una teoría de la acción en la expresión lo constituyen unas preguntas y respuestas acerca del *carácter de totalidad* de la acción. El observador ha de ver claro y darse cuenta de cómo y por qué es capaz de captar como una totalidad a esto o lo otro en el fluir de los acaecimientos visibles; esto constituye el alfa (metódico). En último término, también se exigirán respuestas a la pregunta sobre el fundamento real de la homogeneidad del acaecimiento que llamamos acción; esto es el omega (objetivo). Y aun entre el uno y el otro quedan muchas cosas por considerar.

En mi opinión, este programa behaviorista sobre el estudio de la expresión, *tan general y pobre de supuestos,* es el cuento de nunca acabar o salta su marco ya en el alfa; es decir, que obliga a los investigadores realmente fértiles a buscar, con o sin el procedimiento behaviorista, elementos en el fondo de conocimientos de los otros dos aspectos. Ante cualquier lograda investigación de la expresión que se me presente daré la prueba de que sus datos de observación decisivos están tomados de una aprehensión vivencial, o bien van sostenidos por la intuición del valor de éxito (valor vital) que el fenómeno visible en cuestión posee. El fenómeno visible es considerado totalidad del acaecer vital, o bien por la intención del observador que le vive o por la idea de un valor de éxito, de rendimiento, que para el individuo posee el dicho acaecer. Un «paso» o una «toma», por ejemplo, son acaecimientos que nosotros conjecutamos con la mayor sencillez, como observadores de un hombre o un animal, y por ello los vivimos «desde dentro» como unidades. Si no es éste el caso, hemos de estar en situación de aprehender el acaecimiento como unidad técnica de movimiento; por ejemplo: en el caso del paso le habremos de ver como la unidad en la marcha, en el andar, correr, etc. En el primer caso sirve de base nuestra convivencia, y en el segundo, el conocimiento de la técnica de movimiento del organismo en marcha. El conocimiento *regulador* y lógicamente previo es entonces que el organismo «marcha» en el caso concreto de observación. Esporádicamente se halla en tal o cual corriente del behaviorismo la regla metódica de renunciar a lo uno y lo otro. Sólo que tal regla no es, vista más de cerca, otra cosa que una invitación al suicidio, no seguida felizmente, por lo general, para toda la psicología, y brota de un ideal mal entendido de exactitud (1).

Las cosas toman otro aspecto bien distinto si procedemos a limita-

(1) Más sobre esto se hallará en Ch. Bühler: *Kindheit und Jugend,* 3.ª edic., pág. 3 sigs.

ciones que el asunto requiere. Siempre que, por ejemplo, hayamos de contestar con observaciones exactas la pregunta de si un fenómeno perceptible dado funciona en realidad como «medio de comunicación» en el contacto social, lo único indicado son observaciones al estilo de las behavioristas. Se comprueba si en las situaciones del contacto social, cuando se presenta el fenómeno en el partner A, contesta o no el partner B, y el modo como contesta. Remito, como ejemplo, al tipo de estudio que los investigadores de los insectos han hecho sobre los medios de comunicación de los termitas, hormigas y abejas. Al proceder así, sufre el concepto «expresión» un extraño desplazamiento en su contenido. Con sus medios no podría decidir el lógico si la amplitud de ese contenido ha resultado estrechada o ampliada; acaso ofreciera reparos aquél sobre el empleo del mismo término en uno y otro caso. De hecho ocurre, sin embargo, que con el rodeo del «efecto social», de fácil comprobación, que los fenómenos en cuestión tienen, se logran los mejores datos sobre ellos. Verdad es que lo directamente observado en tales investigaciones no es la función expresiva, sino la función de llamada, el dirigirse o responder a alguien. El partner B aborda algo que ocurre en el partner A. Para ello se precisa poder comprobar empíricamente que el sistema psicofísico productor A elabora con correcto sentido, es decir, con adaptación vital, los datos de la situación dada, lo mismo para sí (con dirección propia, por así decir) que con respecto a los intereses de la comunidad. Entonces la emisión de llamada expresa simultáneamente. Expresa, hablando en términos antropomórficos, el modo cómo ve la situación el emisor A en cuanto individuo. Y siempre que el sistema psicofísico del receptor B reaccione con la misma adaptación vital podremos extraer conclusiones sobre el contenido de expresión por reacciones legítimas comprobadas—existiendo, como se supone, la necesaria perspicacia y conocimiento de los hechos. Repito: en este tipo de estudio de la expresión, el eco del receptor a la llamada del emisor es el hecho directamente accesible a la observación y que constituye el punto científico de partida. Nadie se extrañará de que con ese punto de partida no se llegue exactamente al mismo concepto de expresión, al que se llega partiendo del análisis de la vivencia (2).

Continuamos con nuestro resumen clasificador. En la experiencia de la vida se deduce, con los modos más diversos, muy frecuentemente

(2) Compárese a este respecto el excelente libro de W. M. Wheeler *Social life among the insects*, 1923, y el de K. von Frisch *Über die Sprache der Bienen*, 1923. Discuto detenidamente este tema en mi *Krise der Psychologie* desde el punto de vista de la semántica general.

por las creaciones que deja la mano del hombre, el tipo de alma y la constitución de su creador. Necesitamos dar un nombre a este proceder y lo caracterizaremos como el propio de *las ciencias del espíritu.* El filólogo pensará antes que nada en textos, y el historiador del arte, en cuadros y monumentos, para explicarse el citado proceder. Mas lo interesante para un teórico de la expresión, aplicado al asunto es, primero, abarcar con amplia mirada muchas cosas y no terminar demasiado prematuramente su descripción analítica en un solo modelo. Que vuelva, por ejemplo, una vez más a Lichtenberg y Goethe. Si ocurre, como dice Goethe, que «él (el hombre), que se ve colocado en medio del ancho mundo, se demarca y acota otro pequeño dentro de aquél y lo prepara a su imagen», entonces habremos de abrir una cuenta especial y considerar separadamente las enseñanzas que sacamos al examinar la selección y configuración del *contorno* de los individuos: dime cómo te las has arreglado en «tu pequeño mundo». Si está hecho a tu imagen, se encontrará en él (entre otras muchas cosas) expresión también. Lichtenberg tuvo siempre en este amplio cuadro una mirada para el vestido y el modo como el individuo lo lleva, en tanto que el refrán «cual el señor, tal el menaje», recuerda todo «útil» de que nos servimos, incluyendo el chofer y el caballista. Existe toda suerte de «útiles», si es que nos interesan también el tipo y constitución de aquellos que los usan. Los encontramos del modo más sencillo y con mayor frecuencia, cuando quien usa el utensilio es su fabricante y conservador, estando por ello adaptado a él del modo más íntimo; y en caso contrario, encontramos otros elementos que no carecen de importancia. Otra nueva perspectiva se le abre a quien investigue la expresión, cuando se dirige a los que en la vida práctica (por ejemplo, los jueces) sacan juicios retrospectivos sobre la historia de una acción humana por datos objetivamente documentados. Acción documentalmente atestiguada e intimidad del actuante. También en la práctica de la vida se busca en esta relación, por demás compleja, expresión, entre otras cosas, y por cierto no sin razón.

Nuestra lista (obra, configuración del ambiente, utensilio, acciones) no es ciertamente completa ni definitiva. Su misión es sólo indicar cuán enormemente diversos entre sí pueden ser los datos que sirven como punto de partida en el tercer aspecto. Si llamamos investigación de la expresión «científico-espiritual» (o en el sentido en que trabajan las ciencias del espíritu) al procedimiento de interpretación fiel de estos datos, es ésta una caracterización *a posteriori;* podría designarse también todo el dominio a que nos referimos como *aspecto de la obra* o aspecto del resultado. El hecho es que la vida vivida patentiza resultados de

cuyo análisis puede partir el estudio de la expresión con el mismo derecho que de los datos de la llamada percepción íntima o de la observación de la conducta sensorialmente perceptible en situaciones vitales bien definidas. Tales resultados son portadores de expresión en la medida en que están codeterminados y configurados por factores y momentos de la *interioridad* de su creador y productor. La ciencia se halla ante la tarea de elevar a método bien estructurado y seguro para el estudio de la expresión a la conclusión—que prácticamente se ejercita por doquier—de lo producido a la integridad del productor. Con esto pretendo haber dicho que la ciencia no lo ha logrado aún de un modo satisfactorio.

Cuando un conocedor íntimo de un hombre me asegura ante un producto de la mano de aquél (de su cabeza, de su corazón): «esto y esto otro es completamente él mismo, reconozco en ello un rasgo de su ser», estoy muy lejos de discutir, en general, el acierto de tales afirmaciones. Pero estando ante el producto aislado, sin un conocimiento personal e íntimo del creador y apuntando a generalizaciones como lo ha de intentar el investigador metódico, se verá claro que hay infinitas relaciones entre el autor y su obra y que en ello justamente se encierra la dificultad propia del camino científico-espiritual para el estudio de la expresión. La grafología, por ejemplo, se halla orientada en el sentido de las ciencias del espíritu (y lo debiera estar, en muchos aspectos, según mi opinión, en un grado mayor de lo que en realidad está). Anteriormente tuvimos ocasión (párrafo 10 del capítulo anterior) de hablar con Klages sobre la equivocidad de todos los caracteres de la escritura, y colocamos un signo de interrogación detrás de la salida recomendada por Klages como segura y única. Esta dificultad se nos presenta en grado superior en el problema de la escritura, al tratar de descifrar la expresión en otros productos aislados, por un procedimiento breve y directo, es decir, al evitar el penoso camino de tomar en consideración todos los datos biográficos accesibles del autor.

Estudiando la magnífica obra de H. Prinzhorn *Bildnerei der Geisteskranken* (pintura de los enfermos mentales), se nos hará evidente lo lejos que estamos aún, hoy por lo menos, de los métodos seguros de ese tipo. El material publicado en el libro, y que comprende pinturas y dibujos de la colección de la clínica de Heidelberg, se ha seleccionado con mucho cuidado y mirada sutil para lo esencial pictórico. Lo que más consideración merece y, en parte lo más asombroso, se debe a esquizofrénicos sin preparación para el dibujo. El problema está claro y tendría que iniciarse otra vez el ensayo de estudiar la expresión, partiendo de la obra pictórica, con productos que se hallan muy alejados

de las intenciones del mercado y que se originaron en una potenciada exigencia de explicarse por parte de su creador. Pero como Prinzhorn hace observar, el resultado general para la teoría de la expresión fué más escaso de lo que se podía esperar, y exige plantearse de nuevo la pregunta de por qué es tan escaso. Quizás se encuadra bien en el esquema general de la esquizofrenia el hecho de que tales enfermos *no son* precisamente acróbatas de la expresión como dibujantes y pintores, sino algo enteramente distinto. Y así tendremos que contar siempre en la obra pictórica aislada, como en toda obra humana en general, cuyo creador y cuya historia de creación no están aclarados por todas partes, con que por distintos motivos nos quede la duda de cuánto y qué hemos de considerar como expresión de tipo y construcción personal de su creador, prescindiendo de la voluntad artística (o, en general, prescindiendo de la intención impersonal creadora).

El estado de la investigación cambiará de golpe en este dominio también, si se es lo suficientemente adaptable en cuanto inquiridor que se aproxima a las cosas y no se intenta acoplar forzadamente un procedimiento que no podría dar resultado en modo alguno o que lo daría sólo imperfecto. No ocurre esto con los resultados objetivamente aprehensibles de la vida humana, con la obra, las acciones y todo lo demás que a este plano pertenece. Todo ello brota, por lo regular, de modo inmediato y sin ningún intermediario, de las olas vitales eternamente fugitivas. El mito sobre el nacimiento de Venus de la espuma del mar lo han aplicado los románticos aquí y allá como símil del acto humano creador; pero más verdad tiene el dicho bíblico: «Te daré muchos dolores cuando estés embarazada; con dolor parirás tus hijos.» Una piadosa leyenda, en la que Klages aun cree, es la de que en algún tiempo han sido las cosas de otro modo; los conocedores más profundos de los llamados pueblos primitivos actuales y los observadores de los niños, contradicen también a Klages. Por lo que a nosotros toca, se desenvolverá mejor el investigador metódico con el segundo supuesto, dejándose llevar, por ejemplo, por el fino analítico Dilthey en *Vivencia y poesía (Erlebnis und Dichtung)*. Esta intuición ha sido acogida y desarrollada; Ch. Bühler informa de ello en su artículo «El concepto de vivencia en la moderna ciencia del arte» (3). Es decisivo el hecho que, siguiendo a Dilthey, han subrayado otros autores, Simmel, Nohl, Gundolf, etc., y que cada vez se presenta con distinto ropaje conceptual,

(3) "Vom Geiste neuer Literaturforschung." *Festschrift für Walzel.* Potsdam (Athenaion), 1924, págs. 195-211.

a saber: que no sólo la obra, sino también su suelo subjetivo nutricio, la «vivencia», resulta transformado desde su primera concepción hasta el final. Si se nos demuestra biográficamente que Goethe tuvo en tal o cual día, cuando paseaba por la tarde, la primera idea de un poema lírico determinado, nos resulta ello más o menos instructivo. Sólo que la vivencia inicial del hallazgo poético y lo definitivamente «expresado» son acaso muy diversos.

El investigador de la expresión que busque y tome sus datos de partida en la dirección indicada por Lichtenberg y Goethe con reiteración, no debe confundir la «interioridad» que trata de descubrir, y que sólo cabe descubrir al primer golpe, con la «vivencia» en el sentido de Klages y de los demás psicólogos vivencialistas. Lo que se ha de hacer es plantear en un sentido inverso la pregunta de Goethe: pero ¿qué es *lo interior* en el hombre? La obra, la acción y el «pequeño mundo» que el hombre se acota no testimonian en su primera actuación de testigos la intimidad desnuda, por así decir, sino la ya cuidada y trabajada; con frecuencia dan testimonio más bien de la propia configuración del actuante y creador que de la informe oscilación de sus «emociones», entendiendo esta palabra en el sentido de Klages. ¿Por qué no contar esto también entre la expresión? ¿Quién sabe lo que restaría por expresar, si se pudiera deshabituar al hombre de toda forma de ficción, máscara y «papel»?

Si después de todo este cuadro sinóptico se pone uno a pensar, ábrese un campo de preguntas más importantes y de mayor amplitud, que hasta ahora quedaron sin respuesta. En sus tres aspectos, es la expresión un «rostro»—como dice H. Werner—en el que podemos leer lo invisible (4). Todo eso que no se ve ha de llevar un nombre común.

(4) La terminología propuesta por Werner es buena porque nos remite al dominio en que los adultos podemos tener aún percepciones de contenido expresivo original. En la juventud de la humanidad y del individuo son éstas de más importancia vital y se hallan más extendidas que en nosotros, como se puede demostrar irrefutablemente, por lo menos, en el niño. Además de esto que cabe demostrar supongo que la mirada con que los jóvenes de hoy distinguen y comprenden las fototipias contiene un rasgo fisonómico; conozco a muchachos de doce a catorce años que distinguen con facilidad 70 y 100 sellos postales. Es indiscutible también que puede cultivarse la "mirada fisonómica" en el caso de que haya perdido la forma. Mas resta siempre la pregunta decisiva en el terreno metódico de cómo, por qué y cuáles "visiones" correctas le debemos.

El trabajo de Eino Kaila (V. nota 5 del párrafo IX) ofrece explicaciones de trascendencia teórica sobre las primeras reacciones del lactante

El correlato conceptual de lo perceptible sensorial en los fenómenos de la expresión, el correlato de rostro, es algo que puede llamarse con propiedad *interioridad*. El término es lo suficientemente amplio y puede incluir lo «leído» en los tres aspectos: las conmociones anímicas, como la cólera y el miedo en el sentido de Wundt y Klages; el suelo nutricio subjetivo de las creaciones y acciones humanas y, por fin, esa gran incógnita que aparece en determinados pasajes de los sistemas del behaviorismo consecuente. No puede indicarse de modo general y en una sola proposición qué es esa incógnita. La acción animal y humana realiza una explicación del actuante, resuelve—también podemos expresarnos así—un problema dado sobre una base de reacción histórica. En un esbozo teórico he intentado articular objetivamente ese citado complejo de factores: hay en toda acción una *prehistoria*, en la que cabe distinguir, con fundamento objetivo, el fundamento filogenético, el ontogenético y el histórico del acto propio (5). En estos terrenos hay que tratar de determinar cómo y por qué se ha resuelto de esta o la otra manera, precisamente en el caso dado, el problema de la situación. En esta dirección nos lleva el estudio behaviorista de la expresión, como hemos de ver claramente por la corta reseña que sigue (en el párrafo cuarto).

Sería una falta lógica usar el mismo nombre «interioridad» para cosas palmariamente diversas. Pero quien ha propuesto el término puede alimentar la convicción de que con él no se mientan cosas palmariamente diversas, sino algo definido insuficientemente aun y que, por ahora, en el plano científico, tiene tres determinaciones diferentes. Si la interioridad es un reino, un cosmos, la idea de los aspectos no puede ser un absurdo. Pues la misma esencia que uno ha de descubrir por indicios puede hacérsele accesible, imperfectamente, en distintas formas fenoménicas.

frente al rostro humano. La mirada del niño está fija y cuelga de los ojos del adulto; por eso acaece ya en el segundo mes una primera sonrisa social. Y aquí está el punto inicial del desarrollo de la resonancia mímica en el niño. Ch. Bühler reseñará detalladamente los descubrimientos experimentales de Kaila y su interpretación teórica en la *Revista de Psicología*.

(5) En "Axiomatik der Sprachwissenschaften." *Kant-Studien*, 38, página 51 sigs.

2. *Rostro y alma, según Lersch. Expresión de la mirada.*

Después de haber indicado el programa de los problemas fundamentales que aguardan una elaboración, digamos algo sobre la marcha de la investigación actual en el terreno de los hechos correspondientes. Y en primer lugar sobre el trabajo ya citado de Philipp Lersch *Rostro y alma (Gesicht und Seele)*, 1932. Traducido a una expresión tópica, es un nuevo *Diccionario de momentos fecundos en el proceso mímico*. Su progreso respecto a Piderit consiste en su fenomenología más sutil y moderna y en su proceder esencialmente distinto en el logro del material. Piderit era, como Darwin, un buen coleccionista y además un excelente dibujante; quien haya leído sus libros le ve a la busca de cuadros de fuerza mímica por museos y academias de arte, en donde se han utilizado desde siempre colecciones a la Le Brun. Lersch, por el contrario, fotografía en film corriente a personas de ensayo que ignoran en absoluto que proporcionan *tests* para el estudio experimental y de interés vital de la personalidad.

Acaso resulte extraño a primera vista el hecho de que el nuevo diccionario logrado con esos films no sea extraordinariamente más rico que el antiguo de Piderit, obtenido a base de obras de pintores. Tengo delante una tabla comparativa con la que se puede cómodamente apreciar lo nuevo y lo que se ha desechado. Lersch, por ejemplo, no se ocupa del brillo del ojo, ni conoce síntomas propios de la nariz, sino que divide la zona total del rostro humano en tres regiones sintomáticas: la frente, los ojos y la boca. Empezando con la última, me parece que el inventario de los *gestos degustadores* hecho por Piderit-Wundt resulta ahondado y diferenciado en Lersch mediante una buena intervención fisonómica. También él encuentra esporádicamente en sus sujetos de ensayo, que no tuvieron durante el experimento nada que ver con la comida o la bebida, el rasgo amargo y dulce de la boca. Las fotografías son convincentes. Pero son pocas las personas que producen ese gesto con frecuencia; hay otras que no le producen en absoluto (me refiero a las circunstancias dadas en el experimento). Las que lo producen se muestran, por los otros datos experimentales de Lersch, como hombres que reaccionan más y con mayor sutileza que los otros con la epidermis, como se suele decir plásticamente. No que hayan de ser precisamente «sensitivos», no interesa tanto el grado como el hecho de que les es más propia que a los demás la postura del *sentirse-tocados*. Son lo con-

trario de los hombres que en esta o la otra situación reaccionan más y con mayor frecuencia con la otra postura del *hallarse dueños de sí,* que es polarmente opuesta. La primera es, según Lersch, «una forma reactiva, fuertemente impulsiva, que se halla todavía próxima a lo puramente animal, pudiendo llamarse, por lo tanto, infantil, frente a la que se halla, como su diametral contrario, la postura volitiva consciente, que se propone fines y va dirigida a un rendimiento» (122). Esto parece plausible y vale la pena de ser ampliado; mas cabe añadir para completarlo, sobre todo en relación con los datos psicopatológicos, que esa postura del «sentirse tocado» puede presentarse a su vez como una constitución altamente cultivada, si bien en un plano secundario. Echo de menos en el vocabulario de Piderit el gesto degustador del sabor ácido.

La *mímica de los ojos* se halla tratada con cuidado y limpieza sistemática. Variaciones de la abertura de los párpados, *primero;* de la dirección de la mirada, *segundo,* y de los movimientos de la mirada, *tercero*—los momentos fecundos del proceso mímico en torno a los ojos son producidos, efectivamente, por el emisor en tales dimensiones y captados así también por el receptor. El nombre «dirección de la mirada» conviene a dos cosas: a las formas del *tempo* y del *camino* de la mirada. En las variaciones del tempo presentaba Piderit la siguiente gradación: perezosa/vivaz/errabunda, mientras que en Lersch es: rígida/perezosa/tranquila/vivaz/errabunda; la nota extrema «rígida» no denota «ningún movimiento»; la nota «errabunda» denota «movimiento sobreacelerado». Debo advertir como informador que no me agrada todo ello. Pues, ante todo, ¿qué se ha hecho de los conocimientos proporcionados por las exactas medidas y registros de los americanos en torno a Dodge? Cuando el músico habla de *tempo* sabemos muy bien a lo que se refiere, porque el concepto va definido por la duración del compás. En cambio, el concepto *tempo* de la mirada no se halla definido; los autores no nos dicen si el movimiento del globo del ojo acaece con progresiva rapidez (hipótesis muy discutible) o si sólo se acortan las pausas del movimiento, o bien si varía la longitud del camino a recorrer en los impulsos del movimiento. Y por ello no son capaces de resolver satisfactoriamente el problema de la configuración del camino que sigue la mirada errante. Porque la escala de Lersch: precisa/imprecisa/difusa es apenas un poquito más satisfactoria que la de Piderit: dulce/firme/insegura. No constituye esta crítica una pedantería, sino una referencia al problema por resolver acerca de las *formas de sucesión* de la mirada, problema de enorme importancia real. En un plano téc-

nico se halla en buen camino Lersch con sus tomas de film; para llegar a una descripción satisfactoria de esas formas podría yo hacer otra valoración distinta de esas fotografías o realizar nuevos experimentos con las películas existentes. No necesito advertir lo provechoso que sería, pues difícilmente alguna otra cosa podrá ir cargada de tan sutil expresión como lo va el cambiante juego de la mirada movible con la finura de un sismógrafo, cuando se posa sobre las cosas o las roza tan sólo o bien las registra. Nada extraño que una artista consumada «haya danzado hasta ahora sólo con los ojos», como aseguraba con admiración aquel escritor antiguo; tiene que haber un pequeño mundo de formas de movimiento en la mirada con las que en la práctica sepamos a qué atenernos, y la tarea de la moderna técnica de investigación ha de ser descubrirlas.

Se encuentran en Lersch imágenes acertadas y buenos pensamientos sobre el tema *dirección de la mirada*. Por «dirección» hay que entender, como siempre que este término se presenta en la teoría de la expresión, la posición del ojo en el sistema de coordenadas formado por la órbita. Las posibilidades capitales de giro del ojo que dibuja el pintor e interpreta el teórico de la expresión son, aparte de la mirada recta hacia adelante, arriba-abajo/derecha-izquierda con las direcciones intermedias, tal la mirada «oblicua» (por ejemplo, hacia arriba y a la derecha). A éstas se añaden, naturalmente, el grado de convergencia de los ejes en la visión binocular. El pintor o el escultor no se olvidará nunca de dar un *campo semántico* a todo síntoma de dirección de la mirada por él plasmado, aunque no fuera más que la insinuación de cómo se halla la cabeza orientada o «enfocada» respecto a los hombros o la dirección de la fuerza de gravedad (y respecto a la horizontal, por tanto), destacando así normalmente su posición relativa Esta es esencial, a fin de que la dirección de la mirada, de imposible interpretación casi, estando aislada, indique una *dirección de referencia* delimitada con la suficiente nitidez y reciba así un posible valor expresivo. Pero aun después de esto, no se ha dicho mucho si, por otra parte, falta en el cuadro el objeto de la referencia y la acción total de quien mira; las posiciones de la mirada son signos sinsemánticos en alto grado. El globo del ojo colocado de tal o cual manera requiere una determinada abertura de párpados para mirar en derredor y además exige como colaboración el techo de las pestañas, antes de que podamos empezar a hablar con claridad.

Si, no obstante, es posible interpretar en los cuadros y en la vida posiciones de la mirada en cuanto tales, débese, en el caso de una figura

en reposo, a que le ha sido dado, efectivamente, un suficiente campo semántico o a que el espectador se lo construye por sí mismo. Siempre que los brazos, piernas y cuerpo se hallan en una fase de la acción fácil de conocer entra en ésta normalmente con aquéllos una dirección precisa de la mirada. Este es el *casus rectus,* y cualquiera desviación de él actuará como tal desviación; el artista puede ofrecerla y así comienza a pintar expresión mediante direcciones de la mirada en cuanto tales. Hemos hablado antes sobre el ejemplo de la «mirada furtiva» y no vamos aquí a volver sobre ese tema. Lo que Lersch deduce de sus fotogramas ilustra y comprueba lo ya afirmado por nosotros. Al comenzar la serie de las variantes verticales con la comprobación, por ejemplo, de que hay una «mirada desde abajo» junto a la «mirada hacia arriba», sería esta diferenciación una paradoja sin un apoyo preciso en el campo semántico. Si el pintor alza toda la cabeza un poco y hace que los ojos «corran delante» del *movimiento de la cabeza* hacia lo alto, se origina una mirada hacia arriba. Pero si cae la cabeza un poco y deja ejecutar a los ojos un movimiento contrario hacia lo alto, entonces miran éstos «desde abajo». Naturalmente, se puede invertir este conjunto o proceder al mismo juego en una dirección horizontal u oblicua. Las *patrullas de la mirada* se lanzan adelante o retornan; la cabeza y el tronco, grueso del ejército, les siguen luego; tal es la ley natural y el fondo prácticamente sobrentendido en la interpretación.

Encúbrense aquí ya movimientos de referencia de notable complejidad que tienen incluso un carácter más rico y merced a él una capacidad expresiva más clara. El dato de la experiencia positiva, a saber, que se miran arriba en el cielo o en algún lugar de lo alto los objetos «sublimes» de referencia, basta para cargar con la expresión de «recogimiento» y otras por el estilo, a la mirada hacia arriba, muy conocida desde siempre. El dato de la experiencia positiva, a saber, que la inclinación de la cabeza hacia abajo anuncia sumisión y otras cosas parecidas, basta para hacer de las patrullas de la mirada que retornan en ese movimiento de cabeza los heraldos de la confianza (humilde). Claro es, todo ello siempre que se adapten las restantes circunstancias. La misma mirada desde abajo, dentro del campo de una frente ensombrecida y un morderse de labios, anuncia agresión, acaso por la postura del cuerpo y la cabeza, inclinados de antemano en signo de protección. De un modo parecido se puede hacer de la mirada «hacia abajo», mediante la variación del campo semántico, heraldo de una condescendencia dulce y sonriente y de una actitud favorable, o bien se la puede hacer signo de altivez incondescendiente y repulsiva o incluso agresora. Nada de

esto lo ha descubierto por primera vez Lersch, pero sí lo ha descrito muy bien.

En el capítulo sobre las direcciones de la mirada afloran pensamientos apreciables sobre el tema de los movimientos de referencia que, como recordará el lector, se plantearon por vez primera de un modo general en Engel, quien trató de ellos con fruto. Debemos preguntar, dentro del marco de las ideas de Engel, qué son y qué hacen los ojos en el sistema de acciones de todo el organismo. Piderit no comprendió bien esto, como ya hemos dicho; Lersch, en cambio, está a la altura del tema planteado y utiliza con habilidad, por ejemplo, su ya citada división del hombre dominador y activo y el hombre impresionable, más bien pasivo. El habituado a dominar capta más regularmente con su mirada las cosas próximas y no se deja atrapar en las situaciones del experimentador Lersch con los ejes de la mirada hacia el horizonte en situación paralela, cosa que manifiestan con frecuencia el contemplativo, el de mirada perdida y el que mira hacia adentro; ni tampoco deja sorprenderse en una mirada hacia arriba, si se trata de atacar algo difícil o aceptar algo desagradable. Estas son observaciones aisladas muy instructivas en el terreno de las leyes fisonómicas, que deben leerse en Lersch mismo. Respecto al ojo que descansa contemplativo en las cosas—y que se distingue del ojo que hace presa en ellas—, debería manifestarse, en mi opinión, aún más esta diferencia práctica e importante en las formas sucesivas del giro de la mirada, ya definidas objetivamente.

3. *El juego de la abertura de los párpados; tres síntomas.*

Lo más logrado del trabajo de Lersch es, según yo creo, el capítulo que se refiere a los síntomas expresivos de la *abertura de los párpados*. El principio bien fundado es que los sujetos de expresión abren a veces el ojo, amplia y espontáneamente; otras veces lo cierran espontáneamente hasta dejar sólo entre ellos una angosta rendija, y otras le «cubren» en mayor o menor grado y con una técnica enteramente diversa, poniendo en acción el párpado superior. Las estrellas modernas cinematográficas practican en diversos grados este abrir y cerrar en sus primeros planos sentimentales y partiendo de posiciones normales cambiantes y muy diversas con frecuencia; el movimiento mismo es mucho más expresivo que su resultado final. Lersch ha concretado mucho más cuidadosamente que cualquier otro predecesor suyo las valencias expresivas

de ese juego de los párpados. Naturalmente, lejos siempre de la técnica teatral, en imágenes sin retoques, proporcionadas por sus situaciones experimentales, en las que los sujetos no caían en la tentación de abordar a un *partner* viviente. Resultaría aquí muy importante destacar lo original, en cierto modo, de lo muy convencionalizado, para ver con claridad lo etimológico en este asunto. Empecemos por el abrir de los párpados; cito:

> «Cuanto más fuerte se manifiesta en el juego mímico la tendencia a abrir de modo ultranormal el ojo, y cuanto mayor es fisiológicamente el impulso de inervar el músculo elevador del párpado, y cuanto más avanza con ello el borde del párpado superior al margen superior del iris, tanto más fuerte es psicológicamente la referencia óptica del individuo al contorno, suponiendo que no haya causas puramente neurológicas» (43).

Esta es una hipótesis plausible y de alcance. Introduce en el plano conceptual un nuevo factor, una variable; afirma que hay una medida cambiante de la «referencia óptica al contorno» y supone impulsos anímicos, es decir, comprobables por la vivencia, para la elevación de esa referencia, impulsos unidos al citado impulso muscular del elevador del párpado. El idioma llama a una y otra cosa un *abrirse,* lo mismo el levantar la abertura de los párpados que la elevación de la susceptibilidad anímica para estímulos ópticos. Quien disponga nada más que de conocimientos corrientes sobre el empleo de la musculatura del *globo del ojo* recordará aquí que los enfoques de la dirección del ojo (movimientos de fijación) se hallan conducidos por lo que acostumbramos a llamar *intereses,* y aceptará así la nueva tesis. La pregunta inmediata es qué pasa con el impulso antogónico—según su rendimiento—de estrechar la abertura de los párpados hasta formar una leve rendija. Este impulso es de una gran complicación fisiológica; ocurre a la vez en el músculo circular interior del ojo que presiona el párpado superior y eleva el inferior, y también, simultáneamente, ocurre en el elevador del párpado. Sin el impulso consiguiente a éste, se cerraría completamente la abertura de los párpados; pero con él queda abierta una estrecha ranura y se produce el hecho tan conocido del ojo «reducido» (estando, regulamente, el párpado superior arrugado). ¿Hay frente a este impulso algo complicado, una subordinación, plausible también, de un interés y, de este modo, una valencia fundamental expresiva de fácil comprensión?

«Por lo que se refiere a la interpretación psicológica del ojo «reducido», es evidente sin más que debe manifestarse en la tendencia a la inervación del elevador del párpado una voluntad de conservar el contacto aperceptivo con el contorno. En cambio, es problemático en virtud de qué motivos ocurre a la vez la inervación del músculo circular del ojo, debido a la cual la abertura de los párpados tiende a cerrarse» (57).

También es ésta una observación oportuna, a mi entender; es, por lo menos, la más sencilla que puede hacerse. En seguida explicaremos sistemáticamente la relación que guarda con la pregunta, no satisfecha aún, sobre la valencia del impulso simultáneo hacia el cierre del párpado. Pero antes unas palabras sobre el tercer síntoma del ojo «velado» que Lersch ha destacado con feliz acierto. Al ceder considerablemente la tonicidad normal del músculo eelvador del párpado, que tiene habitualmente un vigor muy diverso, baja el párpado superior, siguiendo su peso y cubre más o menos (quedando por lo regular liso y sin arrugas) el iris y la pupila. Este es a grandes rasgos el fenómeno, fácilmente reconocible y distinto del otro que llamamos «ojos arrugados». ¿Qué importancia tiene este fenómeno?

«La importancia en el diagnóstico del ojo velado es bien clara; siempre que en el juego mímico de un hombre se muestre una tendencia a ceder la inervación normal del elevador del párpado, hemos de admitir psicológicamente una reducción de la predisposición para la percepción óptica o su entera desaparición, una renuncia espontánea, pues, a la imagen retiniana nítida del contorno, un relajamiento de la referencia óptico-aperceptiva» (48).

Es interesante, por ser típico para todo el dominio de los signos expresivos, la *precisión de las valencias* merced a las situaciones vitales concretas, en las que se perfilan los síntomas de la abertura de los párpados. Admitamos de nuevo que es exacta la idea de Lersch. Entonces, los momentos fecundos del proceso mímico anuncian en la ranura de los párpados, en todos los casos de su manifestación, tres referencias en el terreno de aquella postura íntima o «enfoque» que se suele tratar en el capítulo de la «Atención» en la psicología de la vivencia.

Son ésas: 1.ª La elevación de la susceptibilidad para impresiones ópticas. 2.ª Su declinación. 3.ª Su restricción selectiva a esto o lo otro. En la doctrina tradicional llámase a la última «concentración». ¿Cómo

la situación concreta permite hacer más precisas y nutridas esas valencias expresivas?

Hablemos, en primer lugar, del tercer síntoma. Justamente distingue Lersch las situaciones en las que quien se expresa tiene frente a él un contrario viviente, alguien humano que le enfronta de aquellas otras en las que falta ese frontero. Si éste está allí y realiza el contacto a solas con él, prevalece, al cerrarse la abertura de los párpados, el momento del encubrimiento; se defiende contra la mirada inquisidora del *partner*. Este no debe poder leer todo lo que en mi ojo puede leerse; ese mismo encubrimiento adquiere un sentido algo distinto cuando no está presente el ojo espiador de un *partner* o frontero; se restringe el círculo del propio rostro, a fin de que pueda observarse el círculo menor con menos molestia y más nitidez. ¿Para qué? Hecho de menos aquí en Lersch el punto de vista más general hasta el que puede alcanzar el psicólogo comparador. El hombre de conducta práctica no observa por observar, ni agudiza las condiciones de su observación por el simple gusto de tener una visión precisa, sino que lo hace precisamente cuando esto interesa prácticamente. Y este es el caso al dirigirse hacia lo visto con objeto de *dominarlo*. Bien ocurra esto en una lucha real, en una postura de ataque o defensa, o bien cuando las manos quieren hacer algo sutil con tal o cual objeto. Dicho en otras palabras: lo que aquí se manifiesta es la *tercera dirección de referencia* de Engel y de los modernos behavioristas. Lo que requiere en los animales dotados de vista, regularmente una concentración óptica en la conducta práctica, son justamente situaciones a las que se reacciona con el «ataque».

Si es exacta esta reflexión, se amplía el alcance de la teoría; se añaden en seguida, sin dejar huecos, todas las observaciones que han reunido Bell, Darwin y algunos otros acerca del síntoma de las arrugas verticales de la frente. Hemos hablado sobre ellas en el capítulo V, párrafo sexto, y en el capítulo VI, párrafo tercero, caracterizando como la mejor la interpretación fenomenológica de Lersch. Es curioso que no le haya llamado a éste la atención el parecido que en la técnica inervatoria tiene el síntoma de las arrugas verticales de la frente con el del ojo «velado» (así al menos me parece). En este caso hay una tensión antagónica del músculo circular interno, simultánea con la del elevador del párpado; y en el otro, una tensión antagónica de todo el músculo circular y del corrugador de las cejas que equilibra la acción de aquél, simultáneamente también. El juego reducido de la abertura del párpado se amplía en uno mayor al entrar en acción los músculos próximos. Este paso cabe observarlo en todas sus fases. Muy parecido es en el te-

rreno del síntoma contrario la transición del simple abrir los párpados a su desorbitación extrema, en la que colabora el músculo frontal que produce las arrugas horizontales de la frente. Nada nuevo es que los músculos de la región frontal constituyen un sistema exterior situado en torno a los músculos orbitales y formando con su rendimiento un sistema auxiliar.

A partir de aquí, lo restante se ordena por sí mismo. Volvemos a la distinción que Lersch hace entre la *disposición para recibir* los estímulos y la *disposición a la acción;* dejémosle la palabra:

> «Pues en el *mirar* y en el *observar* se traducen dos posturas vitales esencialmente distintas, en cuanto modos diversos de la referencia óptica de un hombre para con el contorno. En la segunda está el hombre frente a su contorno provisto de intenciones, calcula con mirada reflexiva y evaluadora, el mundo es para él una cosa que hay que dominar y vencer. Por ello impone a todo lo que desde fuera se le aproxima la judicial medida de sus intenciones, con lo que pierde su percepción precisamente la amplitud en la que se abre el mundo al hombre que mira. Por otra parte, fáltanle al hombre que mira determinadas esperanzas e intenciones con respecto a la realidad, se halla interiormente deshomogeneizado y dispuesto a oír todo lo que el mundo pueda decirle. El hombre que observa se halla siempre con una cierta preparación para la acción; en cambio, la postura del mirar supone lo que podría llamarse preparación pática. El hombre que mira está frente al mundo como un niño: recibiendo, esperando, sin intención consciente» (58).

Efectivamente, el ojo que mira, descrito aquí, es el abierto ojo del niño, del extraño y de otros hombres contemplativos. Y al entrar en su común postura en contacto más próximo con lo mirado, se abre su mano para el roce, para el contacto acariciador. En el lenguaje de los behavioristas esto es un caso de *referencia positiva.* Pero las cosas no son tan sencillas como parecen. El ojo abierto con amplitud no sólo se presenta en el sencillo placer visual y allí donde se manifiesta en la mirada una ola de alegría por la existencia, sino también en toda otra serie de temples bien lejanos de la alegría. La serie llega desde la «sorpresa» hedonálgica neutral hasta el «espanto» más acusado. Si el teórico de la expresión ha de sacar de ello una doctrina, será ésta que no hay posibilidad de seguir adelante con el esquema bipolar, harto

sencillo, del principio del placer, propuesto por Piderit y Gratiolet.

La veladura del ojo manifiesta, en términos behavioristas, la forma más suave de una falta de reacción. Pero el hombre social la necesita de vez en cuando, como necesita del tono susurrante para decir las malicias más enconadas. Si se deja caer la tonicidad del elevador del párpado en presencia de un *partner* humano, comprenderá éste la batalla que ha perdido; el interés óptico por él se ha agotado. Por lo demás, hay muchas técnicas del retirarse; Piderit cayó en la más directa y grosera, al pensar tan sólo en el activo cerrarse del ojo. Cierto que pueden cerrarse los ojos también ante cosas repugnantes o insoportables, sensorial o significativamente; puede hacerse esto y se hace en circunstancias determinadas. Hay también un mirar de largo y retornar con la mirada en los que los ojos tienen algo más importante que hacer que cerrarse. La bajada pasiva del párpado superior acaece por lo regular en el estado del cansancio general y del aburrimiento profundo; acaece y es digna de una observación fisonómica, en esa postura de languidez que se suele llamar *snobismo,* y se presenta también (un poco distinta) a veces como fenómeno secundario, pero no regular, en la ocupación soñolienta con algo ópticamente ausente. En cambio, la llamada concentración hacia dentro, esfuerzo mental en el que no se tiene noticia alguna ya de las cosas ni de los acaecimientos de la situación perceptiva actual, produce el síntoma de la mirada «perdida», pero no el del ojo «velado».

Dice Lersch: «Encontramos típico de ciertos hombres de nuestro círculo de vida, que dejan caer en el juego mímico la cortina de los ojos para retraerse a la reserva del propio yo» (54 y ss.). Me parece que este diagnóstico necesita una precisión en el sentido de que tales hombres no se hallan ocupados en su retraimiento consigo mismos cuando piensan, sino en el sueño o en el goce. Exactamente a como puede observarse en el caso de hallarse absorto en placeres, «que no han sido proporcionados justamente por los ojos», entre ellos en la embriaguez erótica. La observación de que el ojo velado «indica una referencia espiritual hacia algo lejano que el alma busca» (54), no ha de servir para confundir el ojo velado con la mirada perdida. Un grado extremo del ojo cansado es el que ha descrito Bell en moribundos y que puede observarse también en los lactantes antes de dormirse. (Véase la nota 12 del capítulo IV.)

Depende, en parte, del tema que estas explicaciones queden con frecuencia en forma aforística; el sociólogo tendría que tomar aquí las cosas sistemáticamente y resolverse en serio a la tarea de analizar, de

un mondo científico y amplio, el proceso del contacto social humano. No sólo cuando éste se realiza como juego, sino también allí donde se equilibran dentro de él acciones y caracteres y no es raro que se decidan destinos. Lo que le hace falta hoy a la teoría de la expresión con más urgencia—y tomo esta ocasión para pronunciar con claridad una impresión personal—es la formación de una *sintaxis mímica* bien fundada. Los momentos fecundos del acaecer mímico codificados aisladamente, como la ciencia ha de hacerlo, en el diccionario de la expresión, se hallan en un contorno semántico, siempre que sean producto de la vida; su valencia patonómica y fisonómica va condicionada por el contexto. En un campo semántico ocurre con los síntomas de la expresión lo que con las palabras del lenguaje hablado o con los valores plásticos de las manchas coloreadas en una pintura. El lingüista compone la gramática o sintaxis para el diccionario de un idioma; la teoría de la expresión necesita, además de su diccionario, una especie de gramática o sintaxis; pero tiene que contar de antemano, al ocuparse con signos (síntomas) y no con símbolos, con el hecho de que no puede limitarse a copiar del lingüista lo que en su terreno se exige, sino que ha de elaborarlo con independencia desde el principio.

4. *Los trabajos de los americanos: El programa de Landys.*

Un lector moderno puede estudiar juntos el libro de Lersch y las *Ideas de una mímica,* de Engel, porque van sostenidas a lo largo de siglo y medio por el mismo movimiento científico. Traigamos ahora a cuento algo de la otra rama del estudio de la expresión que, de modo parecido, sale al segundo abuelo de esta ciencia, Charles Bell, y que en gran parte parece una realización del programa de éste. Después de Darwin y Wundt ha pasado el mando a los americanos; la obra ya citada por nosotros de Cannon es lo más representativo que aquéllos han producido. Sus descubrimientos experimentales (fisiológicos) son reconocidos por todos, y la trascendencia de éstos es extraordinariamente grande para la teoría de la expresión. En varios trabajos cortos se hallan jalonadas por él mismo las consecuencias teóricas de sus resultados experimentales, con objetividad y perspicacia. Además, Philip Bart las ha definido y pesado también en una conexión sistemática (6).

(6) Ph. Bard: "The neuro-humoral basis of emotional reactions", en *The Foundations of experimental Psychology,* Clark University Press,



En la misma obra sigue al artículo de Bart una instructiva reseña de Carney Landis, *The expression of emotion,* en el que aparecen los trabajos americanos en primer plano. Quiero decir primero unas palabras respecto al artículo de Landis.

El agudo juicio crítico de este referente hace constar, ante el número abrumador de trabajos que él mismo u otros han examinado, que ninguno de éstos pudo comprobar leyes de algún modo satisfactorias. ¿Por qué? En la generación que va de Wundt al presente, la problemática de los investigadores se ha libertado del programa de los antiguos psicólogos con mucha lentitud y gracias sólo a desilusiones. En muchos laboratorios se buscan aún los síntomas de pulso y respiración para los sentimientos, como si el axioma del espejo de Wundt fuera una tesis bien fundada y como si los órganos de las diferentes regiones expresivas tuvieran realmente la misión de manifestar exclusivamente el placer-enojo y otras cosas por el estilo. Con lentitud se han impuesto en la investigación de la expresión hecha por los americanos las ideas nucleares de un análisis de la conducta metódico y exacto; los más jóvenes son los que ya van empapados por primera vez en ellas. Landis mismo, investigador meritorio, profetiza en la sección final de su artículo que la salvación vendrá de dos averiguaciones sobremanera luminosas que él mismo ha conquistado. La primera es el conocimiento de las fuertes modificaciones que sufren a lo largo de la vida las reacciones emocionales mediante el «aprendizaje» en el sentido amplio de la palabra. Y la otra es que el psicólogo debe estudiar con más ahinco que hasta ahora las funciones del sistema nervioso simpático y animal para hacerse dueño teóricamente de los hechos de la expresión. Aclárase la primera al estudiar la expresión del lenguaje hablado, y la segunda, a la vista de los admirables resultados de Cannon.

Podemos formular del modo siguiente lo que Landis quiere decir: Hay que situar en primer plano la *función social de los gestos* (con el momento del aprendizaje), de un lado, y el enraizamiento de la expresión en la *conducta práctica total* del individuo, por otro. Estos son

1929, págs. 449-487. Los extractos de Cannon son: "The James-Lange theory of emotions, a critical examination and an alternative theory", *Amer. J. Psychol.,* 39 (1927): "Die Notfallsfunktionen des sympathico-adrenalen Systems", *Ergebnisse d. Physiol.*, 27 (1928). "Neural organisation for emotional expression. Feelings and emotion, *The Wittenberg Symposium,* Clark University Press, 1928. "Hunger and thirst", en el mismo volumen que el artículo de Bard. La obra fundamental de Cannon es *Bodily changes in pain, hunger, fear and rage,* New York Appleton, 2.ª edic., 1929.

puntos programáticos atinados y apreciables que se hallan enteramente de acuerdo con la concepción general recomendada por el nuevo pensamiento en la historia de la expresión; dicho en otras palabras: lo que Landis ve acercarse es una *teoría de la acción:* «There is need of further observation, and perhaps of a new construction of principles *upon the basis of the psychology of action*» (492). Por esto le son también simpáticas las reflexiones excelentes de Carr, que marchan en la misma dirección. «Carr ha mostrado que las reacciones somáticas afectivas han de definirse objetivamente desde tres puntos principales de vista: 1.° Como *acción (act)*, por cuanto se constituye, mediante los procesos, una adaptación a la situación objetiva dada; 2.° Como *emoción (emotion)*, ya que encierran procesos (somáticos) que multiplican el valor de éxito de la acción; 3.° Desde el punto de vista de *co-movimientos (by-products)* al primero y al segundo. Carr demuestra que no hay un cuarto grupo coordenado de procesos, a los que hubiera de reservarse el nombre de «expresivos»: se afirma esto sólo en tanto y en cuanto se trata de reacciones totales del organismo» (7).

En el curso de sus reflexiones duda Landis de que pueda reducirse a pocas categorías, tal como lo intentó Watson (y también antes que él, Engel, según hemos probado), la conducta práctica y pluriforme del hombre adulto, o incluso del niño, en el aspecto de su contenido expresivo; duda de la justificación científica y el valor gnoseológico de los tres «movimientos de referencia». A mi entender, sin motivos suficientes. Le deben haber confundido los términos demasiado específicos de Watson: «Furia, miedo, amor» *(Rage, fear, love)*. Por lo menos, cabe realizar a grandes rasgos y de modo satisfactorio en el lactante la diferenciación de los tres movimientos afectivos de referencia fundamentales con ayuda de notas objetivas. Y Engel debió de hallarse también en el camino justo, al leerles en los inicios de la acción, elaborados concisa y hondamente en el escenario.

Naturalmente, no es preciso que sea acertada en absoluto una clasificación de ese tipo, si observamos las actitudes y manipulaciones infinitamente variadas que el hombre acomete en la vida diaria. ¿Y por qué no? Sencillamente, porque esas ocupaciones con las cosas, esas reacciones a las situaciones estimulantes de nuestra construcción de partida están demasiado lejos para ser portadoras de expresión en un solo sentido. Cuando Guillermo Tell coge la segunda flecha del carcaj

(7) H. Carr: "Relation between emotion and its expressions, *Psycol. Rev.*, 24 (1917).

puede acariciarla con la mano, aunque con ese instrumento «fiel» persigue precisamente intenciones sombrías y agresivas.

Y cuando una mujer pela patatas en el escenario o en una cocina auténtica, puede tener en los movimientos de sus manos, cuando éstas manejan el cuchillo y cortan, el temple que se quiera; por la sencilla razón de que esas actividades técnicas suelen discurrir de un modo neutral a los afectos. Se han hecho imposibles de interpretar afectivamente en el curso de la compleja vida cultural, porque, en cuanto medios lejanos para fines vitales ya enteramente desplazados, cayeron en la corriente general de las actividades indirectas que contiene el 99 por 100 de todos los movimientos corporales diarios del hombre culto. De este modo se puede hacer frente, creo yo, al escepticismo de Landis (y de Sherman). En todo caso, la hipótesis de las tres direcciones afectivas de referencia fundamentales se ha mantenido magníficamente en nuestra práctica de Viena en las observaciones sobre los niños.

5. *La obra de Cannon. La función de alarma. Las reacciones glandulares de Pavlov; sistema parasimpático. El sistema sacro; «sex-appeal».*

Y ahora pasemos a Cannon. En el plano de la teoría de la expresión es oportuno colocar al principio una de sus conclusiones: mirando a los resultados de sus experimentos, ve el asunto del modo siguiente: siempre que aparece amenazada en serio la integridad del organismo o la vida de un individuo, se observa en el cuadro de funcionamiento del sistema simpático-adrenal una determinada «función de alarma» *(Emergency function)*. Acaece ésta si, 1.°, se presentan heridas graves y una fuerte pérdida subsiguiente de sangre o un dolor intenso o un choque traumático; 2.°, en el caso de un notable enfriamiento de todo el cuerpo; 3.°, si falla por cualquier motivo la actividad respiratoria (asfixia); 4.°, si el contenido de azúcar de la sangre desciende llegando a una situación crítica (hipoglucemia); 5.°, si vemos en el animal de ensayo que toda la musculatura se halla en una violenta tensión; 6.°, si vemos otros signos de una fuerte excitación emocional, y 7.°, o si se inicia una fiebre infecciosa. En situaciones como la indicada en este número 7.° se tira, hablando plásticamente, de un determinado freno de alarma en el organismo. No es que ocurra al momento el frenazo, como en un tren, sino, al contrario, se *movilizan* sus máximas *fuentes de energía*. Una onda nerviosa homogénea y bien caracterizada (momentánea o de larga duración) pasa por todos los órganos del cuerpo que están aprovisiona-

dos por los haces del simpático. O con más exactitud: por haces de aquel sistema parcial que se ha aprendido a definir con más exactitud desde Langley; muchos lo destacan hoy localmente del sistema que los autores antiguos llamaban simpático o «autónomo», como parte ventro-pectoral; otros lo caracterizan funcionalmente como sistema *ergotropo.* Esto ha hecho, por ejemplo, el círculo de investigadores en torno a W. R. Hess, como se desprende de nuestra cita al final del capítulo VIII. Reciben este impulso de alarma el corazón y los vasos sanguíneos, el pulmón, las glándulas sudoríparas, el intestino, el hígado, el bazo, las *glándulas suprarrenales* y algunos órganos más. No es éste el lugar de contar a los fisiólogos la técnica por la que se reunen y entremezclan en un resultado total homogéneo los efectos aislados de la llamada de alarma en los diversos órganos. Quien de entre mis lectores no esté iniciado en la medicina puede imaginarse el comienzo de una fiebre infecciosa, para tener algunos de esos efectos juntos (la palidez, tiritona, piel de gallina, sudor frío, erizamiento del pelo en los animales). Pero hay todavía más de los que él conoce; por ejemplo, el hígado envía glucosa, en forma utilizable, a la sangre, y las cápsulas suprarrenales, adrenalina. (Este es quizá el descubrimiento más interesante de Cannon.) Los efectos de este contenido elevado de adrenalina discurren de modo conforme con los de la onda nerviosa del simpático y les apoyan en parajes en que ambos coinciden; pero, además, llegan a sitios que no están provistos de haces nerviosos del simpático (del llamado sistema parcial). En una palabra: mientras que todos los procesos somáticos dirigidos a la nutrición de un modo general (desde las glándulas salivares hasta el intestino grueso) y a la recuperación de los tejidos orgánicos sufren una inhibición funcional, auméntase todo lo que constituye la fuerza combativa del organismo operante, o de lo que le sirve como condición inmediata. Sirva de ejemplo lo siguiente: En el músculo transversal y, por lo tanto, en el aparato motor del tronco y las extremidades, a quienes toca, en último término, la salvación de la vida en muchas de las situaciones de alarma citadas, produce la adrenalina una elevada accesibilidad para la inervación voluntaria, a la que obedece este aparato, y evita de este modo su rápido fallo por agotamiento. También la multiplicada actividad de los pulmones y el corazón, siempre que se trate del aprovisionamiento muscular con sangre y oxígeno, ocurre, en gran parte, por el camino del enriquecimiento de la sangre con adrenalina procedente de las cápsulas suprarrenales. En su esbozo es hoy ya doctrina bien fundada la función de alarma, cuyo conocimiento debemos a Cannon.

Algunos de los síntomas particulares enumerados han sido ya descritos e «interpretados» antes en la teoría de la expresión. Considerados aisladamente, no son de gran provecho en todos los casos de su manifestación, pero, en conjunto, se hace comprensible como reacción que se resuelve sumaria y estereotipadamente en todas las situaciones de alarma del organismo que se han enumerado y acaso en algunas más. He aquí los síntomas producidos de modo sumario:

«Ejemplos de reacciones sin sentido aparente son el erizamiento del pelo en la fiebre, el sudor en la hipoglucemia y el aumento de adrenalina en la sangre durante la asfixia. Pero, bajo otro respecto, son reacciones muy útiles: por ejemplo, el erizamiento del pelo cuando estamos expuestos al frío, el sudor en un trabajo muscular intenso y la elaboración de glucosa cuando disminuye la de la sangre. La intervención de ciertas cualidades inapropiadas en el complejo general de la función simpático-adrenal se explica por la tendencia del sistema a obrar como unidad, especialmente cuando está fuertemente excitado» (8).

«Está en armonía también con la actividad general, como unidad total, esa adscripción del sistema simpático-adrenal en efectos difusos. Y porque actúa temporalmente de ese modo, produce fenómenos como los anteriormente nombrados, que no están, aparentemente, en ninguna relación con las necesidades del organismo en condiciones normales. Se presentan porque son una parte del complejo producido por el sistema con su influjo de extensión general. El complejo se compone de muchas adaptaciones fisiológicas; la mayoría de ellas pueden ser útiles en todas aquellas condiciones que provocan la actividad del sistema y todas o algunas de ellas pueden utilizarse tan sólo bajo esta o la otra condición» (604). No es necesario creer que esta explicación sea definitiva en todos los sentidos; pero, en todo caso, es apreciable la solución de la vieja cuestión de la finalidad biológica, que ahí va apuntada. Y acaso sirva de modelo para otros fenómenos que están aún sin explicar. Otro resumen a continuación:

> «Excítese o no el sistema simpático-adrenal con el dolor, la excitación, el trabajo muscular, la asfixia, la baja presión sanguínea, el frío o la infección, en todo caso la situación actual exige del organismo una tarea especial o, probablemente, se la va a exigir luego. La actividad del sistema acaece siempre de tal modo, que favorece el bienestar del organismo. El torrente sanguíneo es des-

(8) *Ergebnisse der Physiologie*, 27 (1928), pág. 405.

plazado de modo que facilite la actividad en el cansancio muscular; la velocidad del metabolismo se acelera cuando la temperatura tiende a bajar; el hígado proporciona glucosa libre cuando la cantidad de ésta llega en la sangre a un nivel muy inferior, o cuando hay una exigencia especial de ella, la capacidad del sistema de vasos se adapta al volumen reducido de la sangre; en una palabra: como estos ejemplos nos muestran, el sistema forma adaptaciones rápidas y automáticas que deberán preparar al organismo para exigencias temporales o mantener en él su normal economía íntima, ante la probabilidad de una perturbación orgánica» (406).

Se entiende, naturalmente, que los datos particulares son resultados conseguidos en un trabajo experimental de decenios y lo último tan sólo es la explicación teórica. Llega ya el momento de aducir en nuestro relato los clásicos descubrimientos de los «reflexólogos» rusos en torno a Pavlov; supongo aquí conocido lo esencial. El animal de ensayo preferido por Cannon es el gato, que llega con mucha facilidad al estímulo de la «función de alarma» ante un perro que se halla en el mismo recinto del experimento, y que se lanza con gusto al ataque. El animal de ensayo de Pavlov es el perro a la vista o en el ambiente de la comida. El hecho es que los estímulos alejados, como la vista del alimento o señales acústicas o el olor o cualesquiera otros estímulos, estimulan las glándulas salivares y digestivas a una actividad de rara inmediatez y químicamente bien adaptada; de modo parecido a como lo hace el mismo alimento introducido en la boca. El organismo responde, anticipándose a las «señales» de la comida; para ello se requiere que tal o cual cosa (pueden elegirse a placer) cobre el valor de señal en los dichos estímulos sensoriales, merced a una historia adecuada, mediante un «proceso de aprendizaje». No tenemos que ocuparnos en la teoría de la expresión con el análisis de las condiciones de ese aprendizaje y nos saltamos, por ello, toda la teoría de las reacciones condicionadas, que, por otra parte, está muy bien construída. Queremos advertir únicamente que aquí entra en juego una parte del llamado sistema nervioso autónomo; las radiaciones últimas de los haces nerviosos de ese sistema estimulan el proceso glandular y los músculos lisos del intestino. Pero las funciones orgánicas que provoca este aparato conductor se hallan en una relación manifiesta de contrariedad con el aparato descrito por Cannon y con su función de alarma. Hasta tal punto, que se inhiben e interrumpen inmediatamente los efectos, ya en curso, de las señales de la comida, cuando se tira del cordón de alarma; a veces ocurre

de modo inverso. Aquí obtiene ya el teórico de la expresión un informe claro de los fisiólogos sobre el contenido objetivo de las relaciones inervatorias antogónicas, en las que tomó su punto de partida la teoría de Wundt sobre la expresión. El sistema parasimpático o *histotropo* representa y defiende, cuando hace falta, los intereses de los órganos ocupados y al organismo entero frente a los excesivos y amenazadores desgastes de energía, dirigiendo los procesos de recuperación, todo lo cual quedaba postergado y excluído provisionalmente en los casos de alarma de Cannon.

Acaso sea precisa una tercera fórmula para describir homogéneamente las direcciones del último de los sistemas parciales conocidos, que los autores antiguos incluyen en el «simpático». Se trata del plexo sacro de centros autónomos. Si el plexo craneal, el sistema parcial *craneano* o parasimpático, como ya hemos visto, tiene a su cargo el abordar las situaciones alimenticias y cuidar de los órganos en interés de todo el organismo *individual,* ha de construirse correlativamente la fórmula funcional para el sistema *sacro.* Es demasiado poco adscribirle tan seca y reflexivamente la dirección de los «vaciados» (del intestino, de la vejiga y de los órganos genitales). Pues falta luego el diálogo de los *partners* sexuales, tan importante para la conservación de la especie. Si Cannon y sus colaboradores han puesto todo su ingenio en aclarar la función de alarma del sistema simpático-adrenal, esperamos un análisis experimental y de parecido detallismo sobre el *sex-appeal.*

6. *Resultado general. La llamada orgánica cruzada. Refutación del momento sensualista en la teoría de James-Lange. La teoría de Cannon sobre el tálamo.*

Al volver el estudio de la expresión nuevamente a sus propios temas, después de un aprendizaje serio en los fisiólogos y neurólogos modernos, habrá de ver los viejos fenómenos con ojos nuevos. Quiero incluir aquí una línea de orientación en el esbozo de la nueva teoría de la acción, en cuya elaboración trabajan hoy muchos. Quien haya leído a Pavlov y Cannon hasta el final, concretará el resultado general, con el que la teoría de la expresión debe contar y trabajar, poco más o menos así: En la situación vital concreta se anuncian determinados transmisores de los llamados sistemas autónomos; por ejemplo, las glándulas salivales y digestivas con ocasión de la toma del alimento; los transmisores del servicio de alarma en los casos caracterizados por Cannon;

los transmisores del aparato de reclamo sexual en un tercer grupo de situaciones exteriores. De éstas puede haber aún muchas más. La lista de Cannon no contiene tan sólo situaciones exteriores puras, sino también situaciones interiores; por ejemplo, la disminución de la glucosa en la sangre y la fiebre infecciosa incipiente son situaciones del interior somático. Hay también situaciones interiores muy bien caracterizadas. Cuando se presentan éstas, tienen por consecuencia más que simples enfoques y transformaciones íntimas, en cuya descripción ya nos hemos ocupado. Las situaciones interiores se dirigen simultáneamente al servicio exterior del organismo (hablando, por ahora, en términos groseramente antropomórficos). Hacemos constar que los grandes *aparatos sensoriales* de los animales y del hombre tienen esta dirección; se movilizan, por ejemplo, ojos, oídos y nariz al mismo tiempo. Naturalmente, a la busca de «ocasiones», de situaciones adecuadas o momentos de situación, todos exteriores; al hambriento o al sediento se le van los ojos tras lo que en ese momento necesita y que hasta ahora no ha descubierto.

Podría ser conveniente tener a la mano, de un modo sencillo, estos dos hechos bien conocidos, para subrayar el hecho de que en ellos es manifiesta una *llamada orgánica cruzada*. Pues los grandes aparatos de los sentidos, que pertenecen en su descripción anatómica y fisiológica al servicio exterior, «son llamados» por el servicio interior, y las glándulas de la digestión, que pertenecen al servicio orgánico interno, «son llamadas» por elementos exteriores de la situación general. No carece de sentido describir de este modo las relaciones apuntadas y recomendar a la reflexión teórica el hecho de la llamada orgánica cruzada, si se toma por base el esquema conceptual del arco reactivo. Indiferentemente de que se crea o no en la factibilidad del programa de los reflexólogos radicales, son indiscutibles los datos de dirección «aferente» y «eferente», lo mismo que las denominaciones funcionales «receptores» y «transmisores»; esto basta para nuestra construcción

Se recomienda el hecho de la llamada orgánica cruzada a la investigación futura, como base de partida para una nueva problemática. Quien reflexione detenidamente lo que ese hecho afirma e implica, llegará, sin dar rodeos, a la decisiva cuestión de la teoría de la expresión sobre las conducciones neurohumorales. Por el momento, está a la orden del día, por ejemplo, la discusión Cannon contra James-Lange. La teoría de los afectos de estos dos últimos, implica ya, con más o menos claridad, el conocimiento de la llamada orgánica cruzada. Si un hombre o un animal cae, por un motivo exterior, en cólera o rabia, un

teórico notará con William James, por separado, dos hechos; en el campo de dirección de los ministerios corporales internos nota un complejo de fenómenos al que denominamos hoy con el término función de alarma, después de Cannon; y además, en el campo del ministerio del exterior, en la musculatura del esqueleto, nota las inervaciones para la lucha con un enemigo real o ficticio. Hasta ahora todo va bien y la crítica de los experimentadores en torno a Cannon no lo pondrá en duda. Pero entonces continúa James afirmando: El afecto es un *rastro* de esos procesos en los intestinos y una *huella* de las contracciones musculares. Ese rastrear acaece porque los órganos participantes van provistos de receptores adecuados; en la época de James se pensaba en la cinestesia, en el sentido de la tensión, en el sentido del dolor y se veía en perspectiva el descubrimiento de más sentidos orgánicos.

Los contraargumentos de Cannon y de sus compañeros son fuertes y perspicaces; en conjunto me parecen aplastantes. Son observaciones experimentales hechas en animales operados y declaraciones de hombres con defectos en su aparato efectuador de la función de alarma. Unas y otras contradicen las esperanzas de la teoría de James-Lange. Y lo último, mas no lo de menos importancia, que se le reprocha a esta teoría es su decidida inverosimilitud teórica interna. Si sustraemos con una operación el sistema simpático-adrenal de los animales (cosa que soportan durante varios meses) y les vemos conducirse exteriormente lo mismo que antes en situaciones de cólera y furia, será *improbable* que la operación les haya eliminado los afectos. El gato operado bufa, se encorva y salta cuando le ataca un perro; pero sus pelos no se erizan ya y cae con facilidad en el peligro de que su fuerza falle, antes de que las fuentes de energía estén agotadas de hecho. Un segundo argumento se refiere a la conclusión de inverosimilitud fundamentada por éste y una gran serie de otros finos experimentos sobre animales. Hombres que pueden hacer declaraciones y que por motivos patológicos han quedado en una situación orgánica parecida a la de los animales operados, nos aseguran de modo inequívoco y positivo que *no* han perdido sus emociones. Además se puede inyectar adrenalina en el torrente circulatorio de un hombre, y sabemos luego por él que, con los efectos observados en los intestinos y músculos, tienen de hecho sensaciones «como» las de esta o aquella emoción, pero ni rastro de una vivencia auténtica de cólera.

Y, por último, el *estereotipismo* de la función de alarma de Cannon habla en contra de la teoría de James-Lange. De la cuerda de alarma se tira igualmente en situaciones que tienen un diverso color afectivo;

tan diverso como puedan ser, por ejemplo, el miedo o la cólera o el escalofrío invasor que soportamos pasivamente en una disposición a la defensa, tensa y segura de la victoria. Sería agotadora una enumeración de todos los hechos típicos; nos basta aquí con haberlas nombrado en clases y con añadir que una ingenua ponderación de los datos y del estado de la discusión me parece dar la razón a los modernos adversarios del *sensualismo* de James-Lange. Pues a esto viene a parar la cosa; que se muestran insostenibles los componentes sensualistas de la teoría de James-Lange. Y ha de advertirse que ya han sido presentados antes los mismos argumentos. Esta consideración de la multiplicidad de elementos y la consecuencia, lógicamente inevitable, que la idea de James ha de ser examinada, ante todo, en la reversibilidad de su fórmula para los afectos, figura ya en el centro de la mejor crítica de otros tiempos; pienso ahora en un artículo clásico de Stumpf (9), amigo de William James. Si la cólera se identifica con determinadas sensaciones, deberían entonces estas sensaciones identificarse con la cólera. Y tendrá que encontrarse, a su vez, en los citados procesos somáticos y en su «rastreo» la diversidad de los afectos, captable por modo subjetivo.

> Cannon mismo, en la segunda edición de su obra principal (1929), clasifica los argumentos del modo que puede verse en el siguiente resumen: 1. Una completa separación de las vísceras del sistema nervioso central no perjudica la conducta emocional. 2. Los mismos procesos de las vísceras se presentan en estados emotivos completamente distintos y en estados no emotivos. 3. Las vísceras son tejidos relativamente insensibles. 4. Los procesos transcurren en ellas con demasiada lentitud para que puedan considerarse como la base (absoluta) de las emociones. 5. Una provocación artificiosa de los procesos viscerales, que se presentan de modo típico en las emociones fuertes, no producen estas emociones.

La teoría emocional propia de Cannon remite a la investigación muy lejos del sensualismo, demasiado simple; o, como dice Bart al final de su reseña: «La mejor aportación de la nueva teoría es que desvía la investigación experimental de la periferia y la conduce a los procesos del cerebro.» «Los sentimientos deben ser, ateniéndonos a su origen, fenómenos centrales.» Experiencias patológicas a montones y observa-

(9) C. Stumpf: "Über den Begriff der Gemütsbewegung", *Zeitsch. f. Psychol.*, 21 (1899), págs. 47-99.



ciones experimentales hacen verosímil, como Cannon expone, que jueguen un papel decisivo en la vida afectiva los centros subcorticales o, con más exactitud, los tálamos ópticos. No ellos solos y aislados, sino en cooperación especial con la corteza cerebral. Al mismo punto había llegado también Dana (1921), partiendo de observaciones clínicas: «Me vi conducido a la conclusión que las emociones son de naturaleza central y resultan de una acción e interacción de la corteza y el tálamo.» Cannon hace hipótesis especiales sobre esa *action and interaction* y las prueba en los hechos. Un hecho importante de mayor generalidad es que existen, por ejemplo, parálisis corticales en un lado de la región facial, en las que los enfermos no pueden mover voluntariamente la mitad enferma de la cara simétricamente a la otra mitad, pero sí en un condicionamiento afectivo. En tales casos la función del tálamo no está perturbada y, en determinadas condiciones, se muestra incluso con actividad supranormal; por la sencilla razón de que puede obrar libre del control cortical, al que está sometida en el caso normal. Los centros del tálamo actúan probablemente de emisores de inervaciones expresivas típicas y no precisan para ello de «ninguna clase de estímulo concreto desde arriba»; es decir, de la corteza del cerebro. En caso normal sí necesitan una impulsión, pero no detallada, para transmitir a los músculos las emisiones típicas en ellos constituídas. Si no ocurre esto reprimido desde arriba, origínanse los procesos tan conocidos en la clínica, por ejemplo, un ataque violento y a veces muy prolongado de risa o lloro u otros fenómenos expresivos, que resultan fuertes y perturbadores en extremo para el paciente que a ellos está sometido. Esta es la primera parte de la hipótesis del tálamo, pero hay además una segunda. En proximidad espacial a los centros eferentes formadores de las emisiones debería quedar, según Cannon y otros, una estación de formación también para las excitaciones aferentes (sensoriales). «La teoría, que por sí misma se impone, dice que las peculiares coloraciones emocionales se confieren a las sencillas excitaciones sensoriales, cuando entra en acción esta (otra) función informadora del tálamo» (369). En la conducción de la vía aferente sensorial hacia la corteza. Estas son las dos hipótesis capitales de Cannon. Quien piense en la relación que guardan con el esquema conceptual de la teoría de James-Lange, recordará con provecho el principio de la llamada orgánica cruzada. Según James, habría que representarse la «coloración emocional» para seguir usando el mismo término, como el resultado de un proceso secundario que se inicia cuando los transmisores del arco reactivo primario

han sido ya tocados y han entrado en actividad. Las vísceras (las glándulas y músculos lisos) y los músculos que reciben el estímulo para la acción han de entrar en actividad, a fin de que las emociones sean posibles; así pensaba James. En cambio, según Cannon y otros que han colaborado en la nueva concepción, lo decisivo ocurre ya de camino en la conducción de los dos arcos que constituyen las reacciones «primarias»; hacia arriba, en dirección a la corteza, está en acción la estación formadora sensitiva del tálamo, y hacia abajo, la motora. Podemos ver esta fórmula general de un modo más concreto con Cannon en las vivencias y en el proceso motriz del hambre y la sed, sometidas por él a un análisis detallado. Pero ello nos conduciría muy lejos del tema de la teoría de la expresión. Tenemos hoy dos libros excelentes sobre el hambre: el de Cannon y otro de Katz; quien los lea y compare con objetividad se verá llevado al principio de los dos factores que yo he esbozado en mi *Axiomática de las ciencias del lenguaje* y citado a veces en esta reseña sobre el estudio de la expresión.

Prácticamente, toda la psicopatología de orientación neurológica en la actualidad trabaja en el afinamiento de la hipótesis del tálamo para la doctrina de los afectos. Habría que escribir otro libro para exponer de modo completo el estado del asunto. La misión de este libro era histórica. Y al final de su narración el cronista ha de poner en relación el hoy con el ayer. En la rama de la investigación neurológica de la expresión existe *un* ayer más importante que cualquier otro, porque cabe considerarlo como la fase germinal del hoy. Ese ayer es la obra del iniciador de toda la neurología moderna, el fino investigador de la expresión Sir Charles Bell.

APENDICE

SOBRE EL USO RETÓRICO DE MÍMICA Y GESTOS, SEGÚN QUINTILIANO.

"... Voy a diferir, sin embargo, algún tanto el decir qué es lo que en cada lugar se requiere para la oración, a fin de hablar primero del ademán, el cual concuerda con la voz y con ella obedece, a la vez, al alma. Lo mucho que éste significa para el orador se ve bien claramente en que explica la mayor parte de las cosas, incluso sin palabras, pues no solamente las manos, sino también los movimientos de cabeza declaran nuestra voluntad y reemplazan en los mudos el lenguaje; la danza (en el pantomimo) se comprende a menudo e impresiona igual aun sin palabras; por el semblante y modo de andar se conoce el estado de ánimo; también en los animales, que carecen del habla, se conocen la furia, la alegría y el halago, tanto en los ojos como también en otros signos del cuerpo. Y no es sorprendente que estos seres, que al fin disponen de algún movimiento, impresionen tanto el alma, cuando hay cuadros que, siendo una obra muda y siempre inalterable, penetran de tal modo en lo más íntimo del ánimo, que a veces parecen superar la energía de la elocuencia; por el contrario, cuando los ademanes y la mímica se apartan de la oración (si declamamos con alegría las cosas tristes y si afirmamos algo con ademán negativo), entonces no solamente perderán su vigor y acento las palabras, sino también su credibilidad. Pero también la corrección se basa en ademán y movimiento. Por eso Demóstenes solía corregir sus gestos ante un espejo grande; y a pesar de que el espejo invierte la imagen reflejada, confió el juicio de su efecto a sus ojos.

La cabeza es lo más importante en la acción, así como en el cuerpo, y no sólo para aquella corrección de que ya he hablado, sino también para cada movimiento expresivo. Lo que se requiere, pues, en primer lugar, es que la cabeza esté siempre derecha y en postura natural. Porque estando baja, denota humildad; demasiado levantada, arrogancia; inclinada hacia un lado, desfallecimiento, y el tenerla muy rígida y firme es señal de una cierta rudeza espiritual. En segundo lugar, debe tener unos movimientos proporcionados a la misma acción, de tal manera que se conforme con el ademán y acompañe a las manos y a los movimientos laterales, porque la mirada siempre se dirige al mismo objeto que el ademán, menos cuando desaprobamos, negamos o mostramos aversión a alguna cosa, de manera que parece que con el semblante detestamos y con la mano desechamos aquello mismo:

¡Oh dioses, apartad de la tierra tanta perdición! (Virg.: *En.*, III, 620.)

De honor semejante no me tengo por digno. (Ibid., I, 355.)

Son muchísimos los modos expresivos de la cabeza; porque además de los movimientos que tiene para afirmar, negar y confirmar, los tiene también para mostrar vergüenza, duda, admiración e indignación, conocidos y sabidos de todos. Pero el hacer uso para el ademán sólo de la cabeza ya lo reputaron erróneo los mismos maestros del arte cómico. Aun el moverla frecuentemente no deja de ser una cosa viciosa; pero el sacudirla y hacerla casi girar, hasta revolver los cabellos, es furia loca.

El gesto es el que tiene, sin embargo, más significación. Con él nos mostramos suplicantes, con él amenazamos, con él halagamos, él nos hace tristes, alegres, soberbios y humildes; de él están como pendientes los hombres; a él es a quien miran; lo contemplan aun antes de que hablemos; con él mostramos amor a los hombres; por él odiamos y entendemos muchísimas cosas, sirviendo muchas veces más que todas las palabras. Y así, en las comedias que se representan en el teatro, los representantes, con sus máscaras, se revisten también de los afectos de aquellas personas cuyos papeles representan; de manera que Niobe se representa triste en la tragedia; Medea, atroz; Ayax, atónito, y Hércules, fiero. Mas en las comedias, prescindiendo de que cada persona se distingue de la otra, como los esclavos, rufianes, truhanes, labradores, soldados, las rameras, las criadas, los viejos geniudos y los apacibles, también se distingue aquel padre cuyo principal papel consiste en mostrarse a veces enojado y a veces de suave condición, unas veces con las cejas levantadas, otras, bajas; y los actores acostumbran a presentar con toda propiedad la faceta más expresiva del papel que desempeñan.

Pero en el mismo gesto, el máximo efecto corresponde a los ojos; por ellos, más que por nada, se expresa el alma; de suerte que, aun sin moverse, no sólo se revisten de claridad con la alegría, sino que con la tristeza se cubren como de una nube. Además de esto, la naturaleza les dió las lágrimas, las cuales nacen tanto del sentimiento como de la alegría. Con el movimiento expresan entusiasmo, o indiferencia, soberbia, fiereza, dulzura o aspereza; de todas estas formas se usará en la oración, según el caso. Nunca deberá fijarse la vista con rigidez en algún objeto, ofenderse o manifestar debilidad y pesadez, o asombro, o extremada alegría y viveza, ni deberá mostrar el más grande deleite, ni mirar de soslayo, o, por decirlo así, enamorada o en ademán de hacer alguna súplica. Porque ¿quién sino un hombre enteramente rudo e ignorante tendrá los ojos cerrados o fijos siempre en un mismo objeto mientras habla?

También los párpados y las mejillas contribuyen mucho a la explicación de los ojos. Mucho hacen también las cejas, pues de alguna manera dan realce a los ojos y son las que gobiernan la frente; con ellas se arruga, se levanta o se baja; y otra cosa sirve para muchos efectos: la sangre, que sigue los movimientos del alma; cuando encuentra la piel dócil por la vergüenza, hace cubrir el rostro de color encendido, y cuando se retira por el miedo, queda todo el ser como exangüe, frío y pálido; la templanza se logra por un nivelado medio entre ambos estados. Es vicioso tener

inmóviles las cejas o moverlas demasiado, o si se ponen desiguales (como antes dije acerca de la representación cómica), o si con su ademán se oponen a lo que decimos. Porque teniéndolas encogidas se muestra furia; bajas, tristeza; extendidas, alegría. También se bajan o levantan para afirmar o negar.

Apenas hay ademán decente que se exprese con las narices y labios, aunque con ellos se suele significar burla, desprecio y fastidio. Así, es una cosa fea arrugar las narices (como dice Horacio), llenarlas de aire, moverlas y tocarlas con el dedo, y estornudar y sonarse a cada paso y con la palma de la mano levantárselas hacia arriba, siendo así que aun el limpiarse con frecuencia las narices se tiene justamente por una cosa reprobable. Tampoco parecen bien los labios alargados hacia fuera, demasiado abiertos o cerrados, o separados hacia una parte y descubriendo los dientes, extendidos por un lado casi hasta la oreja o como desdeñosamente puestos el uno sobre el otro, o como si estuviesen colgando y despidiendo la voz por una sola parte. Cosa igualmente fea es lamérselos y mordérselos, puesto que en la pronunciación de las palabras debe ser moderado su movimiento, porque se ha de hablar más con la boca que con los labios.

Conviene tener recta la cerviz, pero no inclinada ni levantada hacia arriba. En alargar o encoger el cuello hay por diferente causa igual deformidad; pero en tenerlo estirado no sólo hay trabajo, sino que se debilita la voz y se fatiga. Teniendo la barbilla pegada al pecho sale la voz menos clara y como más bronca por estar oprimida la garganta. Rara vez parece bien el levantar los hombros y encogerlos. Porque se hace más corta la cerviz, apareciendo la figura en cierto modo humilde, servil y engañosa, pues los hombros cobran el aspecto de adulación y de miedo.

En los períodos que deben decirse seguidos y con velocidad, tiene mucha gracia un moderado movimiento del brazo, quietos los hombros y extendiendo los dedos cuando se saca la mano. Mas cuando se habla de algo brillante y que pida extensión, como aquello de Cicerón: *Las peñas y las soledades corresponden con el eco a la voz,* se extienden los brazos hacia los lados, pues la misma oración se expande en cierto modo con el ademán.

Pero de las manos, sin las cuales la acción sería defectuosa y débil, apenas puede decirse cuántos movimientos tienen, pues casi igualan al número de las palabras. Porque las demás partes del cuerpo acompañan al que habla; pero éstas, casi estoy por decir que hablan por sí mismas. Porque, ¿acaso no pedimos con ellas, no prometemos, llamamos, perdonamos, amenazamos, suplicamos, detestamos, tememos, preguntamos, negamos y mostramos gozo, tristeza, duda, certeza, arrepentimiento, moderación, abundancia, número y tiempo? Ellas mismas, ¿no incitan, no suplican, no aprueban, no se admiran, no adoran? Para mostrar los lugares y las personas, ¿no hacen las veces de adverbios y pronombres? En tanto grado es esto que, siendo tan grande la variedad de lenguas que hay entre todas las gentes y naciones, me parece que éste es un lenguaje común a todos los hombres.

Y estos ademanes de que he hablado acompañan naturalmente a las mismas palabras. Otros hay que dan a entender las cosas por imitación, como



cuando se representa a un enfermo imitando al médico en ademán de tomar el pulso, o un citarista poniendo las manos a la manera del que tañe las cuerdas, lo que debe evitarse todo lo más que se pueda en la acción. Porque un orador debe diferenciarse muchísimo de un pantomimo, de manera que su ademán sea más acomodado al sentido que a las palabras, lo cual acostumbran a hacer aun los comediantes de alguna seriedad. Y así, aunque tengo por bien que el orador se lleve la mano hacia sí cuando hable de su persona, y que la extienda hacia aquel a quien señala, y algunas cosas parecidas, no me parece adecuado el que se imiten ciertas posturas y se exprese con las manos todo lo que se dice.

Y esto se ha de observar no sólo en las manos, sino también en todo ademán y en la voz. Porque en aquel período: *Presentóse con chapines el pretor del pueblo romano, apoyado en una mujerzuela,* no se ha de imitar la inclinación de Verres sobre ella; o en aquel otro: *Era azotado en el foro de Messina,* no se ha de expresar el movimiento de los lados que suele causar el golpe de los azotes o se ha de sacar una voz como la que se expresa con el dolor. Pues me parece que yerran mucho aun aquellos comediantes que, representando el papel de un joven, cuando en la narración se finge que habla un viejo, como en el prólogo de la *Hidria,* o una mujer, como en el *Georgo,* sacan de repente una voz temblona o afeminada. Hasta tal punto es viciosa la imitación aun en aquellas cosas en que todo el arte no consiste sino en imitación.

El movimiento de la mano comienza muy bien desde el lado izquierdo y concluye en el derecho; pero de tal manera que parezca que se detiene, no que hiere; y si al fin algunas veces cae, debe volver con ligereza, y alguna vez vuelve a agitarse de una parte a otra, cuando negamos o nos admiramos.

En este lugar añaden justamente los maestros del arte que la mano comience y acabe su movimiento acompañando a lo que se dice; porque de otra suerte, la acción se anticipará a la voz o se producirá después de ella, siendo lo uno y lo otro defectuoso. Exageraron la prolijidad al fijar que el espacio que había de durar la acción fuese el mismo que se gasta en pronunciar tres palabras, lo que ni se observa, ni se puede observar; pero ellos querían que hubiese alguna especie de medida de la tardanza y de la ligereza, y no sin razón, para que ni la mano estuviese por mucho rato sin movimiento, ni que éste truncase la acción al ser continuo, como les pasa a muchos.

Los mismos maestros del arte prohiben levantar las manos sobre los ojos o ponerlas más abajo del pecho, por cuya razón se tiene por cosa defectuosa el iniciar el ademán en la cabeza y acabarlo en la parte baja del vientre.

La mano izquierda por sí sola jamás hace buen ademán; comúnmente acompaña a la mano derecha, ya cuando decimos las razones por el orden de los dedos, ya cuando detestamos alguna cosa con las palmas de la mano retiradas hacia la izquierda, ya cuando echamos algo en cara o hacemos alguna objeción teniéndolas de frente, o cuando por uno y otro lado las extendemos, ya cuando respondemos o suplicamos.

Se debe también cuidar de que el pecho y el vientre no salgan mucho hacia afuera, porque la espalda se inclina, y toda esta postura es de mal

efecto. Los lados del cuerpo deben corresponder también al ademán; porque el movimiento de todo el cuerpo contribuye también a él en tanto grado, que Cicerón es de opinión que se hace más con él que con las mismas manos. Pues en el *Orador* se explica en estos términos: *Ninguna gracia tiene el movimiento de los dedos ni de las falanges que se mueven al compás, gobernándose el mismo orador más bien por el movimiento de todo el cuerpo y por la inclinación varonil de los costados.*

El golpear con la mano en el muslo, lo que se cree que hizo antes que ninguno Cleón en Atenas, no sólo es una cosa ya usual, sino que es muy propia de los que están poseídos de la ira, y excita a los oyentes. Y esto es lo que Cicerón echa de menos en Calidio, diciendo: *No se hirió la frente ni el muslo;* aunque, si se me permite el decirlo, en lo que se refiere a la frente, no me acomodo a su dictamen. Porque el dar palmadas y golpearse el pecho es cosa propia del teatro.

El dar con el pie en tierra, que en ocasiones es oportuno, según dice Cicerón, como en el principio o en el fin de las disputas, el hacerlo a cada paso es, sin embargo, señal de necedad y desvanece la atención del juez. También es cosa fea el andarse moviendo a la derecha y a la izquierda, sosteniéndose ya en un pie y ya en el otro.

También es defectuoso mover mucho los hombros, vicio del que se dice que Demóstenes se corrigió de tal manera, que hablando de pie en un púlpito estrecho tenía una lanza colgada encima del hombro para que cuando, acalorado en el decir, incurriese en ese defecto, la lanza le avisase tropezándole.

No tiene el orador traje alguno propio, pero en él se aprecia el atavío más que en ninguna otra persona. Por lo que debe ser decente y propio de un hombre serio, igual que el que debe llevar toda persona honrada. Pues el excesivo esmero en la toga, calzado y cabello es tan digno de reprensión como el no cuidarse nada de dichas cosas" (*).

(*) No seguimos en este apéndice el texto alemán citado por Bühler, que pertenece al libro de C. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*; hemos preferido la versión del texto latino, Quintiliano, XI, 3, § 4.—*(Nota de los editores.)*



INDICE DE MATERIAS

INDICE

PÁGS.

PÁGS.

PÁGS.